ARTA 73

ANUL XX NR. 3/1973

ARTA 3/73

REDACȚIA
Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL
VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu, Grigore Locusteanu, Cornelia Șoancă, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Constantin Nicolae, A. Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare lei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România.

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII 1 Confruntări internaționale. Cadran. Simeze. Revista Revistelor. Agendă
9 Comanda socială și inițiativa artistului
PROFIL 16 Ion Irimescu — Horia Horșia
CONFESIUNE DE ARTIST 20 Vlad Florescu
LECTURĂ 22 Tablourile gliptice ale lui Marin Gherasim — Anca Arghir
DEBUT 24 Adrian Popovici — Mihai Drișcu
ACTUALITĂȚI 25 De vorbă cu Pavel Ilie despre « Construcții lirice » — Olga Bușneag
27 Cenaclul Tineretului
29 Pictură și grafică din Republica Populară Chineză
32 Proiecte de concurs
BULETINUL FORMELOR FRUMOASE 33 Sticla '73 — M. D.
ATELIER 34 Liana Axinte, Ileana Micodin, Silviu Catargiu
CĂRȚI / IDEI 40 O investigație concentrică a « Kitsch »-ului — V. E. Mașek
41 Colocviul Petrașcu — Aurel Broșteanu, Ion Frunzetti, Theodor Enescu

COPERTE Constituția de la 11 iunie anul 1848 — tuș, acuarelă și guașă — Costache Petrescu

INFORMATIONS 1 Confrontations internationales. Cadran. La Revue des Revues. Cimaises. Agenda
9 La commande sociale et l'initiative de l'artiste
PROFIL 16 Ion Irimescu — Horia Horșia
UNE CONFESSION D'ARTISTE 20 Vlad Florescu
LECTURE 22 Les tableaux glypthiques de Marin Gherasim — Anca Arghir
DÉBUT 24 Adrian Popovici — Mihai Drișcu
L'ACTUALITÉ 25 Entretien avec Pavel Ilie, à propos des «Constructions lyriques » — Olga Bușneag
27 Le cénacle des Jeunes Artistes
29 Peinture et art graphique de la République Populaire de Chine
32 Projets de concours
LE BULLETIN DES BELLES FORMES 33 Le verre '73 — M. D.
VISITES D'ATELIERS 34 Liana Axinte, Ileana Micodin, Silviu Catargiu
LIVRES / IDÉES 40 Une investigation concentrique du « Kitsch » — V. E. Mașek
41 Le colloque Petrașcu — Aurel Broșteanu, Ion Frunzetti, Theodor Enescu

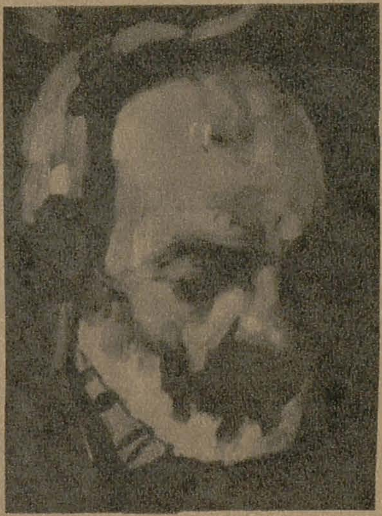
COUVERTURES La constitution du 11 juin 1848 — encre de Chine, aquarelle et gouache — Costache Petrescu

СООБЩЕНИЯ 1 Сопоставления в международном плане. Циферблат. Панно. Обозрение обозрений. Записная книжка
9 Общественное задание и инициатива художника
ПРОФИЛЬ 16 Ион Иримеску — Хория Хоршия
ИСПОВЕДЬ ХУДОЖНИКА 20 Влад Флореску
ЧТЕНИЕ 22 Глиптика Марина Герасима — Анка Аргир
ДЕБЮТ 24 Адриан Попович — Михай Дришку
АКТУАЛЬНОСТЬ 25 Павел Илие, « лирические построения » — Ольга Бушняг
27 Молодежный кружок в новой ипостаси
29 Выставка живописи и графики Китайской Народной Республики
32 Конкурсные проекты
БЮЛЛЕТЕНЬ КРАСИВЫХ ФОРМ 33 Стекло '73 — М. Д.
АТЕЛЬЕ 34 Лиана Аксинте, Иляна Микодин, Сильвиу Катарджиу
КНИГИ/МЫСЛИ 40 Концентрическое исследование «китча» — В. Е. Машек
41 Коллоквиум о Петрашку — Аурел Броштяну, Ион Фрунзетти, Теодор Энеску

НА ОБЛОЖКЕ Конституция 11 июня 1848 года. Тушь, акварель, гуашь — Костаке Петреску

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

VARŞOVIA



Prezentată inițial la Berlin și apoi la Viena, unde a suscitat un real interes în rîndul publicului și al specialiștilor, prima expoziție peste hotare consacrată pictorului Ştefan Luchian, realizînd o ilustrare reprezentativă a operei artistului, a fost deschisă la Varşovia, în perioada 20 februarie-14 martie.

BELGRAD

Muzeul de artă modernă din Belgrad a găzduit, în perioada ianuarie-februarie, o amplă expoziție de artă contemporană românească (tapiserie, ceramică, sculptură). Lucrările, selecționate din expozițiile bucureștene ale anului trecut, au fost prezentate în aceeași expunere și la Budapesta.

LONDRA

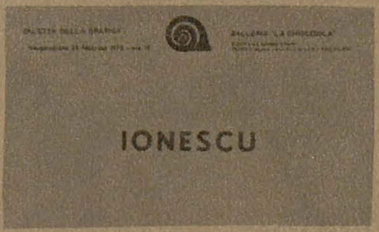
Numele lui Brâncuși apare în două dintre titlurile articolelor publicate în numărul din octombrie 1972 al revistei *Studio International*. Primul, scris de William Tucker, profesor la St. Martin School of Art, sculptor și autor al unui alt articol despre Brâncuși (din seria celor patru intitulată *Four sculptors — Patru sculptori* — consacrate succesiv lui Picasso, Brâncuși, Matisse, David Smith și apărute în aceeași revistă în cursul anilor 1970—1971), se intitulează *Brâncuși la Tîrgu-Jiu*; al doilea, scris de Rudi Fuchs, *Visser și Maaskant, relația lor cu Brâncuși*.

William Tucker descrie și examinează ansamblul de la Tîrgu-Jiu, ale cărui piese întrunesc după el caractere « obiectuale » ce le izolează și distanțează de mediu, față de care sînt în același timp perfect ajustate. Complexa articulare perceptuală, pe care ansamblul o creează spectatorului, este ipostaziată de Brâncuși într-o gradație ascendentă ce pornește de la un obiect de uz comun (în *Masa Tăcerii*), apoi trece la un element arhitectural (în *Poarta sărutului*) pentru a progresa ineluctabil spre abstracție în *Coloana fără sfîrșit* bazată pe o « structură de decorație pură și sublimă fără funcție sau justificare ». Referințele bibliografice ale lui Tucker citează lucrări de Ionel Jianu și Sidney Geist.

Articolul lui Fuchs, consacrat sculptorilor olandezi Cornel Visser (sculptor ce poate fi considerat pionierul autonomiei sculpturii moderne într-o țară unde a dominat multă vreme tradiția picturii) și mai tînărul Jan Maaskant, este prilejuit de recente expoziții ale acestora, și subliniază filiația, înrîurirea modelatoare pe care a avut-o asupra lor sculptura lui Brâncuși.

PADOVA

Răspunzînd invitației doamnei Sandra Leoni, artiștii Marcel Chirnoagă și Valentin Th. Ionescu au deschis, la 23 februarie, o expoziție de gravură



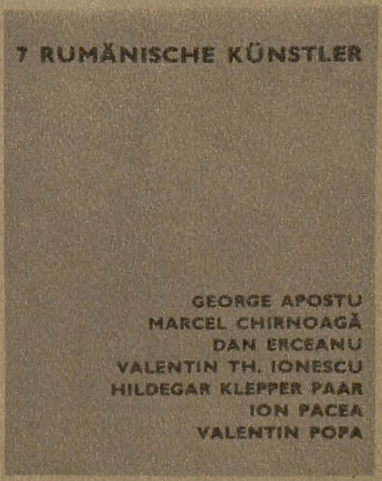
la *Galleria La Chiocciola* din Padova. Lucrările expuse au figurat, în cea mai mare parte, în recentele expoziții bucureștene ale celor doi artiști.

KLAGENFURT

În cadrul « Zilelor culturii românești », al căror program s-a desfășurat în a doua parte a lunii februarie la Klagenfurt (capitala landului austriac Karintia), a fost prezentată o expoziție de pictură cu lucrări de Ion Sălișteanu. Artistul a expus 44 picturi din ciclurile *Sete de spațiu, Sete de ordine, Sete de lumină*.

Bucurîndu-se de o atenție deosebită din partea oficialităților landului și de un real interes în rîndul publicului austriac, expoziția a fost pozitiv comentată în presă (*Kärntner Tageszeitung, Kleine Zeitung, Volkszeitung*).

SIEGEN



La sediul filialei din Siegen a Băncii Germane (R.F.G.) a fost găzduită, în luna februarie, o expoziție de grup, cuprinzînd gravuri, guașe și desene de George Apostu, Marcel Chirnoagă, Dan Erceanu, Valentin Th. Ionescu, Hildegar Klepper Paar, Ion Pacea și Valentin Popa.

SAN SEBASTIAN

Colecția de artă contemporană românească, prezentată succesiv la festivalurile artistice de la Palma de Mallorca și Teeside-Middlesborough, a constituit obiectul unei expoziții deschise în orașul spaniol San Sebastian, la 19 februarie. Expoziția va fi organizată de asemenea, în alte două localități din Spania.

BERLIN

În cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R. D. Germană, după prezentarea la București a expoziției germane de sticlă și ceramică, a fost organizată la Berlin o expoziție de acuarelă contemporană românească. Expoziția, găzduită în foaierul *Bibliotecii municipale berlineze* între 2 și 29 martie, a cuprins 67 lucrări de pictură în acuarelă ale artiștilor Elena Aflori, Ludovic Balogh, Mihai Cămăruț, Clara Cantemir, Maria Constantin, Miron Constantinescu, Lucia Dem. Bălăcescu, Constantin Găvenea, Ion Grigorescu, Octav Grigorescu, Ştefan Iacobescu, Crina Ionescu, Vespasian Lungu, Vera Marcu, Ileana Micodin, Ion Murariu, Ion Musceleanu, Florin Niculiu, Anton Perussi (în ilustrație), Damian Petrescu, Marianne Simtion Ambrosi și Dinu Vasiu.

PRAGA

Sub titlul « Tapiseria ca obiect de artă în ambient », Miroslav Klivar publică în nr. 5/1973 al revistei pragheze *Estetická výchova (Educația estetică)* o prezentare a artistei Ana Lupaș și a tapiseriei sale care, bine cunoscută din expozițiile românești

estetická výchova 5

deschise peste hotare și din participarea la competițiile internaționale, ca bienala de la Lausanne, « marchează o serie de noi funcții estetice » ale genului. Referindu-se la obiectul în trei dimensiuni, « care poate fi situat oriunde într-un ambient », și supunîndu-l unei atente analize, Klivar relevă faptul că acesta « are o structură dinamică estetică și o funcție dinamică estetică, amîndouă constituind o unitate ». Articolul e ilustrat de reproducerea fotografică a lucrării *Mașină de zburat în zi de sărbătoare.*

CADRAN

RETROSPECTIVE

Prin expoziția Renato Guttuso (născut 1912), prezentată de la 23 ianuarie pînă la sfîrșitul lui februarie 1973 la Manejul Valdštejn din Praga, *Galeria Națională* din Praga comemorează a 60-a aniversare a acestui eminent pictor italian. Opera lui Renato Guttuso este binecunoscută la Praga. În 1954 o importantă expoziție a fost organizată acolo, arătînd evoluția picturului de la primele lucrări. Guttuso a figurat de asemenea în cadrul expoziției « Tînăra artă italiană » (1949), iar în urmă cu cinci ani tot *Galeria Națională* i-a consacrat o retrospectivă, intitulată « Ciclu autobiografic ». Prezenta expoziție grupează mai mult de 60 de picturi, desene și ilustrații reprezentînd o selecție din lucrări create în cursul ultimelor patru decenii. Expoziția este împărțită în două sectoare: retrospectivă (1931–1964) și contemporană (1965–1972). ■

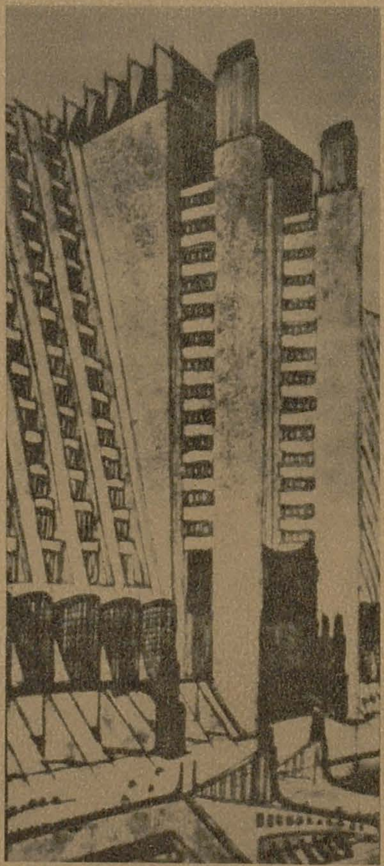
Departamentul pictură al Muzeului Luvru a prezentat în cadrul formulei « Dosarul unui pictor »: « Autoportretele lui Courbet ». Expoziția reface itinerariul parcurs de artist, reflectat în autoportrete; Courbet a apărut în această expoziție ca fiind un personaj

mult mai complex decît s-a considerat în general. Caricaturi de epocă și un montaj audiovizual au completat expoziția. ■

La *Kunsthalle* din Baden-Baden a avut loc o importantă expoziție (150 de lucrări) intitulată « Realismul rus de la 1850 la 1900 ». Împrumutate de Galeria Tretiakov din Moscova și de Muzeul Ermitaj din Leningrad, lucrările expuse au revelat un aspect al artei ruse pre-revoluționare mai puțin

cunoscut în occident, legat de reacția antiacademică a pictorilor în Rusia secolului al XIX-lea, care urmăreau realizarea unei mai strînse legături între viață și artă. ■

Royal Scottish Academy din Edinburgh și apoi *Royal Academy of Arts* din Londra au prezentat expoziția « Futurismul 1909–1919 », cea mai importantă în Anglia pe această temă, după expoziția din 1912 a grupului futurist la Sackville Gallery din Londra. Au fost apreciate atît selecția lucrărilor, catalogul, cît și calitatea ambianței generale a expoziției, ce punea o dată



mai mult în evidență elanul dinamic, dar și atmosfera romantic naivă în care s-a petrecut această mișcare: fotografii ale artiștilor futuriști, ale decorurilor de teatru, create de ei, cadre din filmele lor experimentale, imagini ale încercărilor de muzică progresivă ale lui Russolo, poezie concretă, caricaturi ale lui Carra, Russolo, Severini, Boccioni (în imagine, proiect de arhitectură futuristă). ■

În cursul anului trecut a avut loc la Varșovia o expoziție a scenografiei sovietice. Au fost întrunite aproxima-

tiv 200 de proiecte de decoruri și costume, schițe etc. ale unui număr de 29 de artiști legați de teatru — din 1917 și pînă astăzi. În secția retrospectivă au figurat lucrările unor cunoscuți artiști ce au cooperat cu teatrele Vahtangov, Tairov, Meyerhold: decorurile fraților Vladimir și Grigori Sternberg, ale lui Vladimir Tatlin, Alexandr Viesnin ș.a. ■

DESIGN

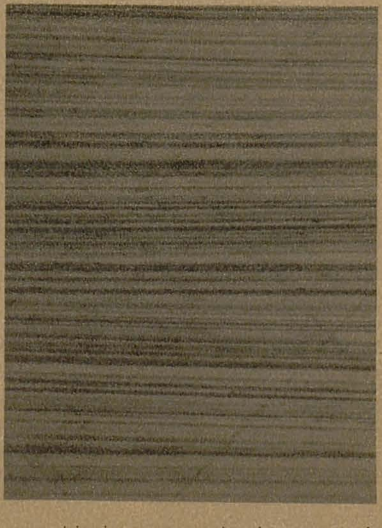
Întîlnirea internațională consacrată designului — « Teorie și Practică despre premisele decadei 70 » — promovată de Centrul de Studii și Căutări Busnelli din Misinto (Italia) s-a încheiat printr-o sesiune de comunicări ținute în Muzeul Național de știință și tehnică din Milano. Sesiunea a fost împărțită în trei secțiuni, intenționîndu-se o acoperire a întregului cîmp de probleme al disciplinei. În prima secțiune s-au purtat discuții despre « Teoria și Practica Designului », din care a reieșit un tablou al situației contradictorii din cîmpul producției, ca urmare a confruntării cu sistemul productiv. În cadrul discuției, comunicări semnificative au fost ținute de Gillo Dorfles, Claude Schaidt, Vittorio Gregotti, Andrea Preauzi, Peo Calza, Rodolfo Bonetto, Leonardo Mosso.
A doua secțiune a analizat relația dintre design și uneltele pe care le folosește ca medium cultural, cu un accent special pe rolul determinant pe care-l joacă acestea. Comunicările au fost ținute de Enzo Fratelli, Adalberto Dal Lago, Gilles de Bure, Ettore Sottsass jr.
A treia secțiune a tratat problema crizei didactice a designului: criza structurală datorată lipsei standardelor și programelor; criza metodologică provenită din decăderea modelelor folosite pînă acum. Printre comunicări se numără cele ținute de Andries Van Onck, Attilio Marcolli, Paolo Bettini, Ricardo Dalisi. ■

ORTF a invitat pe telespectatori să găsească un cuvînt francez pentru a înlocui termenul de « design ». Cele 800 de răspunsuri primite au evidențiat o nelimitată capacitate de invenție dar și, în mod surprinzător, neînțelegerea a ceea ce înseamnă design-ul. ■

MUZEE, EXPOZIȚII

În portul Aalberg, cel de-al patrulea oraș al Danemarcii (200 000 de locuitori), s-a deschis, în luna iunie a anului trecut, muzeul *Nord-Juttland*, construit după proiectele (selecționate în urma unui concurs la care au fost prezentate 150 de proiecte de către arhitecți renumiți) finlandezilor Elissa și Alvar Aalto și ale danezului Barüel. Conform exigențelor muzeisticii moderne, clădirea este compusă după principiile unui spațiu suplu — atît pe orizontală cît și pe verticală; ea cuprinde 7 nave în jurul unei mari săli centrale unde sînt proiectate regulat filme, au loc spectacole de teatru, balet, concerte. Echipamentul standardizat permite echiparea rapidă a sălii și a scenei conform necesităților. Pentru a-și îndeplini funcția didactică ce și-o propune, muzeul este dotat de asemenea cu două săli de conferințe, cu un centru de documentare și cu ateliere unde pictori, gravori, sculptori lucrează în contact cu publicul. Muzeul din Aalberg, al cărui nucleu central îl constituie colecția Krestensen, unul din cele mai complete ansambluri de pictură modernă și contemporană, se prelungește în exterior cu un amfiteatru și cu terase pe care sînt expuse sculpturi.
Concepția și realizarea clădirii tinde la învestirea formei cu o valoare simbolică, potrivit înțelesului dat de cunoscutul arhitect Aalto întregii sale creații. ■

Este cunoscută activitatea multiplă a CNAC, programul lui de a concepe muzeul ca un loc de confruntare și experiment. Cu spații adecvate pentru expoziții de orice natură, ca anvergură și profil, CNAC desfășoară în același timp o activitate de prospecție și impunere a artiștilor tineri, ultima expoziție în acest sens fiind semnificativă pentru intențiile sale. Jean Michel Meurice (n. 1938), pictor și realizator de filme de artă, debutează la CNAC cu o expoziție personală (26 ianuarie — 12 martie), prezentînd lucrări a căror caracteristică este un « demers către suprimarea formei, recurgîndu-se la juxtapunerea unor



ansambluri omogene de elemente primare » (în ilustrație: o compoziție de M. M., foto Jacqueline Hyde, Paris). ■

« Musée d'Art moderne de la ville de Paris » a prezentat 16 tapiserii executate în ultimii doi ani după cartoanele Soniei Delaunay. Încă din 1911 ea lucrase o cuvertură în « patchwork », aplicînd apoi procedeul și altor obiecte. Expoziția a fost completată cu

un scurt metraj ce documenta asupra celor 65 de ani de activitate a artistei (acum în vîrstă de 87 de ani). Recent a fost editat (Editions de la galerie de Varenne) volumul « Alphabet », cuprinzînd litografii ale artistei, pe marginea cărora Jacques Damase a compus versuri. ■

Gerhard Richter (născut în 1932, pictor grafician publicitar, lector și profesor la un colegiu din Düsseldorf, iar din 1971 angajat la Academia de arte din Düsseldorf) a participat în cursul anului trecut atît la Bienala de la Veneția cît și la Documenta 5 de la

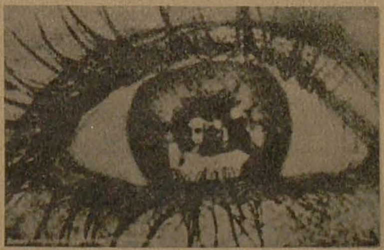
Kassel. Consacrîndu-i un articol, revista *Studio International* (Heiner Stachlhaus în nr. 947) a marcat interesul suscitat de acest artist, explorator încă de acum 10 ani al realismului bazat pe fotografii, al relației între realitate și modul de a o face prezentă în imaginea picturală. ■

CNAC din Franța anunță pentru toamna acestui an (21 septembrie — 12 noiembrie) o importantă expoziție ce va confrunta « hiperrealiști americani și realiști europeni ». ■

MISCELLANEA

În urma unei expertize comune, Ministerul Culturii din Polonia și revista britanică de artă « The Connoisseur » au pregătit — pornind de la ideea de a face cunoscute unui număr cît mai mare de iubitori de artă comorile artistice ale unuia din cele mai bine păstrate orașe medievale din Europa — un important « Festival al artelor » la Cracovia, ce va avea loc în cursul lunii septembrie a acestui an. Condițiile de găzduire asigurate, precum și compunerea cu îngrijire a programului vor permite o cît mai bună introducere a celor interesați în colecțiile de artă ale Cracoviei, în fondul istoric impunător al orașului. Numărul din ianuarie al revistei « The Connoisseur » este consacrat în cea mai mare parte unor articole ce prezintă centrele culturale și de artă din Cracovia. ■

Camden Art Centre din Londra, patronat de British Council, a prezentat expoziția « Photography into Art »,



compusă din aproximativ 300 de fotografii realizate de artiști a căror operă a fost influențată în diverse moduri de tehnica fotografică: fotomontaje, lucrări pe peliculă foto, fotografii utilizate ca documente în crearea operei, fotografii ce servesc drept suport demersului conceptual, toate exemplificînd întrepătrunderea artă-fotografie. ■

Valul « hiperrealismului » a antrenat revalorizarea operelor artiștilor americani de la începutul secolului. Un tablou de Thomas Anshuts, plătit în 1951 cu 2700 de dolari, a atins recent un preț record de 250 000 de dolari. ■

În revista *Projekt* (nr. 6/1972) Jiri Rapek din Praga semnează un text însoțit de savuroase imagini ce reproduc picturi naive ale unor artiști cehi și slovaci din secolul al XIX-lea. Este vorba de « Țintele » lucrate de meșteri, în majoritate anonimi, pentru corporațiile de trăgători. Ele nu aveau numai un scop decorativ, ci și pe acela de a fi mărturii ale autorității burghezilor « trăgători ». Variatele imagini ca și inscripțiile de pe aceste ținte sînt interesante documente sociologice. Subiectele erau constituite din ceremoniile tirului, fapte istorice, scene de gen, imagini satirice, motive antice și biblice etc. Se fac simțite ecouri ale rococoului și barocului. La

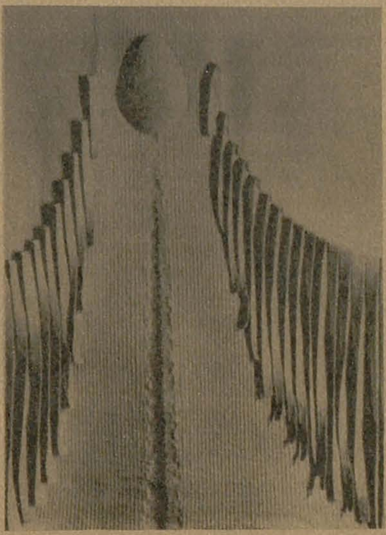
sfîrșitul secolului al XIX-lea, interesul artistic al acestei producții scade; în această perioadă apar și încep să predomine litografiile, odată cu declinul corporațiilor de trăgători, ceea ce face să dispară necesitatea țintelor ca embleme. ■

Pictorul italian Giuseppe Capogrossi a decedat la Roma în vîrstă de 72 de ani. Născut în 1900 la Roma, Capogrossi, după ce petrece anii 1927—1932 la Paris, revine în Italia unde fundează « Gruppo Romano » și apoi, după război, « Origine », din care face parte pînă în 1951. De la o artă riguros figurativă, artistul a trecut brusc, în jurul anilor 1949—1950, la abstracționism. ■

Sculptorul Emile Gilioli a fost desemnat ca autor al monumentului *Rezistenței*, ce urmează a fi plasat pe platoul Glières. La concursul pentru acest monument au fost depuse 72 de proiecte. Monumentul lui Gilioli va avea înălțimea de 14 metri; executat în beton, în stilul sobru caracteristic sculptorului, el va figura un disc (solar, după precizarea sa) situat între brațele unui mare V, dintre care unul este mutilat. ■

•

Revista « Cimaise » a publicat recent un interviu al creatorului de tapiserie Pierre Daquin. Inițial doar interpret de cartoane și pictor, Daquin abandonează din 1964 pictura, consacrîndu-se, de astă dată ca autor și nu numai ca interpret, tapiseriei; el se impune, pe fondul modern, dar mai puțin înclinat spre inovație al tapiseriei contemporane franceze, ca un



interesant explorator al resurselor acestei tehnici, dincolo de normele tapiseriei bidimensionale. După cum recunoaște, Daquin a fost stimulat în investigările sale de dinamicele căutări ale artiștilor polonezi și cehoslovaci. Concepția sa « materiologică », tehnica, amplificarea sau simplificarea structurilor țesăturii, ca mijloc de expresie, se concretizează în lucrările sale albe în formulări ce angajează cu spațiul un original dialog. ■

O expoziție de « obiecte » contemporane din colecția Johnson a fost prezentată la Paris și Madrid și urmează a fi prezentată la Milano, Zürich și apoi la Londra. Cuprinzînd 242 de piese proiectate și lucrate de artiști, expoziția marchează renașterea în

S.U.A. a meșteșugului, concomitent — sau în ciuda — revoluției industriale. Fiecare obiect poate fi considerat ca o lucrare de artă, în măsura în care este unicat și nu este util; el prezintă tot atîta interes cît o sculptură. Obiectele lucrate în materiale tradiționale — ghips, sticlă, lemn, ceramică, textile, constituie o punte între artele « nobile » și cele populare. ■

SIMEZE

RETROSPECTIVA ION SAVA

BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN
februarie 1973

Prins în mănunchiul de convenții specific lumii de teatru, care i-a marcat activitatea de regizor și scenograf, Ion Sava — graficianul — nu rezistă (și nici nu vrea măcar) tentației de a privi viața din jurul lui ca pe un imens și în același timp grotesc teatru, din care el, artistul, poate extrage în voie pe oricare dintre actori, plasîndu-l în propria-i galerie de personaje, unde va continua să-și joace rolul. Pentru Sava, rolul acesta nu are voie să apară altfel decît din perspectiva lui gravă, crudă, sarcastică.

Fără a fi un mare artist grafic sau un mare pictor — pentru că nu a căutat niciodată să se desăvîrșească — Ion Sava este totuși unul dintre cei mai autentici expresioniști din România. Formația sa sufletească este sincer și profund înclinată spre o înțelegere dramatică a existentului, arta sa este o căutare ardentă de exteriorizare a unui sentiment tragic, pe care îl extinde asupra oricărei forme de emanație artistică: teatru, scenografie,

grafică, pictură. În situația aceasta ar fi fost imposibil să nu-l fi atins cît de cît exemplul marilor expresioniști europeni, mai ales al celor germani. Nu putem crede că Sava ar fi vrut să ascundă aceste influențe, căci memoria unui Nolde *(Adam și Eva, Schiță pentru o compoziție)* sau a graficii lui Otto Dix sau Grosz (ciclul de desene în tuș *Fum*) este o evidență atît de ușor depistabilă, încît cu siguranță că trebuie înțeleasă ca un pur omagiu — deliberat sau nu — în numele unei comunități de vederi. Nu are sens să căutăm deci în aceste lucrări o neapărată originalitate, dar dacă vrem să o găsim atunci ne vom opri fără

discuţie asupra galeriei impresionante de caricaturi ale contemporanilor săi. Vom avea astfel ocazia de a vedea cum un artist împinge simţul pentru grotesc sau pentru sarcastic atît de departe încît străpunge limitele caricaturii, aceasta depăşindu-şi condiţia de satiră şi devenind o neliniştitoare imagine a adevărului vieţii, dincolo de masca vulnerabilă a înfăţişării cotidiene. MARIUS TĂTARU

TAPISERIE ŞI PLASTICĂ MICĂ POLONEZĂ

BUCUREŞTI, ORIZONT

ianuarie 1973

În cadrul acordului cultural dintre municipalităţile Bucureştilor şi Varşoviei, s-au desfăşurat, în capitala noastră, tradiţionalele manifestări cultural-artistice *Zilele Varşoviei*. Programul s-a deschis cu expoziţia de tapiserie şi plastică mică organizată de *Secţiunea culturală a Prezidiului Sfatului Popular* al Varşoviei, *Comitetul regional varşovian* al *Uniunii Artiştilor Plastici* din Polonia, *Comitetul de cultură şi educaţie socialistă* al Municipiului Bucureşti şi de *Uniunea Artiştilor Plastici* din R.S. România.

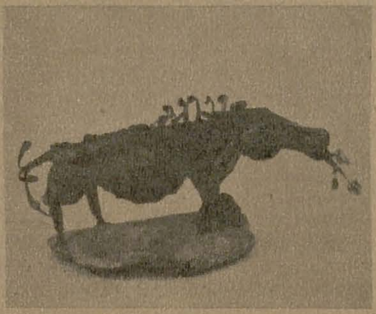
La vernisaj au vorbit Amza Săceanu, preşedintele *Comitetului de cultură şi educaţie socialistă* al Municipiului Bucureşti, şi Jolanda Matuszkewicz, vicepreşedinte a *Secţiunii culturale* a *Prezidiului Consiliului Popular* al Varşoviei. Binecunoscută şi apreciată pentru calităţile de originalitate, expresivitate şi fantezie decorativă, arta contemporană poloneză şi-a prezentat cîteva din realizările ei caracteristice, selecţionate din lucrările expuse anul trecut la tradiţionalul festival varşovian al artelor plastice. Într-o asociere ieşită din cadrul strict tradiţional, expoziţia a prezentat lucrări de tapiserie şi sculptură mică, ambele domenii fiind din cele la evoluţia cărora arta poloneză şi-a adus o contribuţie remarcabilă.

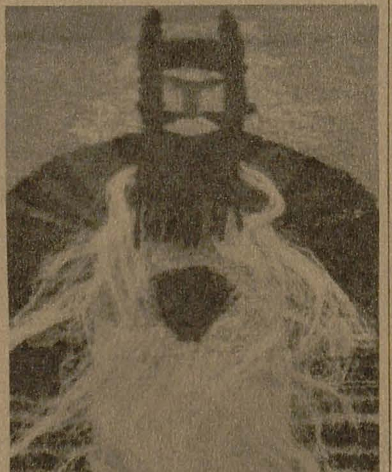
O cuprindere a multor tendinţe, fără nici un fel de crispare a sistematizării pe curente sau pe nume de artişti, oferea privitorului posibilitatea unui contact-şoc cu opere care, înainte de a fi «citite» în toate amănuntele şi semnificaţia lor, aveau darul de a opera trecerea într-o atmosferă spirituală densă, caldă.

Deşi printre participanţi se aflau personalităţi cu o activitate vastă, recunoscută cu interes în multe ţări ale lumii, trebuie să arătăm că, din cauza condiţiilor obiective obişnuite legate de organizarea unor asemenea expoziţii itinerante, lucrările expuse nu puteau decît sugera parţial atîtea căutări şi experienţe cu un acut caracter inovator.

În domeniul tapiseriei ne-au fost prezentate atît lucrări decorative în sensul tradiţional al cuvîntului — fie pe teme figurative, fie pe teme pur ornamentale — cît şi lucrări prin care tapiseria îşi afirmă reintrarea ei în categoria artei problematizante.

Unii artişti, ca Tadeusz Walter, cu tapiseriile intitulate *El şi zarul, El şi caseta de film folosită*, Alina Lefeld, cu gustul ei pentru evocarea asprufolclorică *(Boruta, Janiol şi Kusy)*,





Hanna Jung, introducînd elemente de fantastic cu tentă suprarealistă în tapiseria *Altă lume*, Barbara Gradzka Lorokis, cu lucrarea *După vînătoare*, în care materialele diverse folosite în stare brută îşi relevă, prin însăşi alăturarea lor, o nebănuită forţă de evocare narativă, încearcă să redea tapiseriei vechea ei funcţie decorativdidactică.

«Împletiturile» Krystynei Csarnocka marchează echivalarea ritmică — şi coloristică pînă la un punct — a unui peisaj maritim pescăresc în amurg, prin contrastele de adîncă vibraţie dintre golurile de aer şi nodurile energice ale ţesăturii.

Cu sculptura mică — aş preciza însă că deloc reductibilă la ceea ce se numeşte sculptură decorativă sau sculptură de vitrină — expoziţia de artă poloneză contemporană ne-a introdus într-unul din sectoarele ei cele

mai active şi mai interesante. Nu fără legătură — deşi indirectă, în special în substratul ei temperamental, dominant expresionist — cu sculptura de mici dimensiuni, dar de mare savoare, practicată de cîţiva meşteri populari, lucrările din expoziţie s-au impus sub forma unei tendinţe generale de a atribui sculpturii mici, de postament, o destinaţie nu ornamentală, ci de însufleţire a spaţiului de locuit uman. De aici caracterul lor voit expresiv, uneori aproape ilustrativ (pe tema Jean Arp — de Irena Molin-Sowa), alteori grotesc-anecdotic (grupul animalier miniatural în metal, piatră şi sticlă: *Răpitor, Romantic, Enervat* — de Ryszard Wojciechowski), dar alteori profund dramatic, cu stranii şi dureroase subtexte simbolice (*Cîine, Fără titlu, Strigăt* de Wiktor Gajda). AMELIA PAVEL

(În ilustraţie lucrări de: Alina Lefeld, Ryszard Wojciechowscki, Anna Kamienska-Lapinska.)

TREI ARTIŞTI GRECI

BUCUREŞTI, ATENEUL ROMÂN

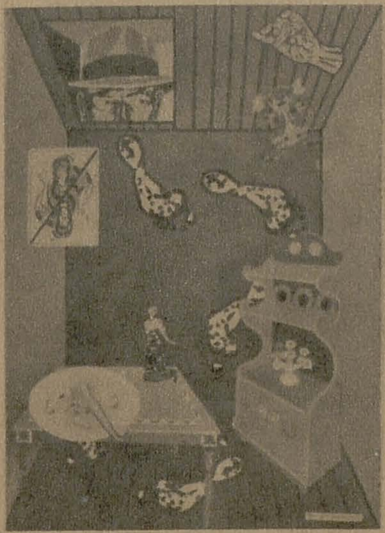
ianuarie 1973

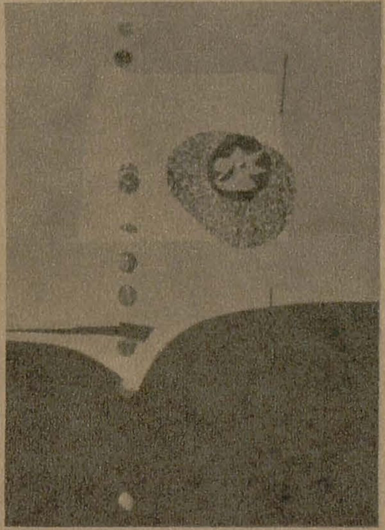
În cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, sub auspiciile C.C.E.S., trei artişti greci au fost prezentaţi, la începutul acestui an, publicului bucureştean: Georges Ioan-nou (n. 1932), Yannis Papadakis (n. 1934) şi Paris Prekas (n. 1926).

Georges Ioannou, cunoscut prin expoziţii personale, de grup, ca şi prin participări la manifestări prestigioase (ediţiile panelenicelor de la Atena, bienala de la Veneţia), deţinător al unor premii internaţionale, a expus la Bucureşti 17 picturi în ulei. Unitar stilistic şi de o factură acuzat modernă prin sistemele de montaje şi succesiuni de imagini, ansamblul comunica meditaţiile artistului în contactul său, îndeosebi, cu civilizaţia urbană (*Subiecte despre cultură, Oferind cunoaşterea, Spaţiu înăbuşitor, Pe drumul virtuţii etc.*).

Reîntîlnirea cu arta lui Yannis Papadakis (artistul a mai expus la Bucureşti), de data aceasta printr-o serie de 15 xilogravuri şi litografii în culori, învederează interesul pentru desfăşurări generoase de orizonturi, spaţii cu sentimentul cosmicului, construite prin armonioase raporturi cromatice lirice şi evocatoare (*Răsărit de soare într-o lume nouă, Stele căzătoare în jurul Pămîntului, Răsăritul Pămîntului în spaţiu* etc.). Gravurile sale, care i-au adus două premii naţionale, au figurat adeseori la tradiţionalele manifestări internaţionale — Geneva, Lugano, Dublin, Sao Paulo, Tokyo, Buenos Aires, Florenţa, Carpi, Veneţia, Catania ş.a.

Paris Prekas, pictorul care ni s-a părut, la trecuta expoziţia bucureşteană de artă greacă, a evoca cu forţă lirică ambianţa mediteraneană specific elină, cu apa şi ţărmurile stîncoase învăluite de o lumină caracteristică, a înfăţişat, pe aceeaşi cale a decantării imaginii, a formei şi culorii de o clasică seninătate şi rigoare, variaţii pe două leitmotive predilecte: *Cai* şi *Fluturi*. Deţinător al unor distincţii greceşti şi franceze, Paris Prekas s-a remarcat printr-o serie de participări la expoziţii de grup ori internaţionale —





Atena, Nicosia, Sofia, Alexandria, Paris, Londra, New York, Osaka și alte centre artistice. **H. HORȘIA**

În ilustrație: 1. GEORGES IOANNOU: În spațiul absenților: 2. YANNIS PAPADAKIS: Stele căzătoare în jurul Pămîntului II; 3. PARIS PREKAS: Cai.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ NAIVĂ CUBANEZĂ

PITEȘTI, GALERIA DE ARTĂ NAIVĂ

februarie 1973

Istoria picturii cubaneze consemnează pe la 1804 pe un anume Pedro Juan Meause, «pictor și portretist de miniaturi care, ajutat de soție și de fiică, dă lecții copiilor». În aceeași perioadă, alți pictori, ca Pedro Molausen și Juan Elvovis — au deschis de asemenea, la Havana, ateliere, studiouri și academii pentru studiul picturii. Cel dintîi «primitiv» al picturii cubaneze, Vicente Escobar (1757—1834), aparținea unei clase nou ivite, clasa «metișilor liberi». În 1827, prin Înaltul Decret al reginei Cristina a Spaniei, este numit Pictor de Onoare al Curții Regale. A călătorit prin străinătate și a studiat la Academia de Bellas Artes San Fernando din Madrid. Lucrările lui, în majoritate portrete de căpitani generali, erau foarte populare în acea vreme. Opera lui Vicente Escobar, pictor a cărui faimă s-a datorat și darului său de a putea picta din memorie, este considerată, pe bună dreptate, punctul de referință cel mai indicat pentru începuturile picturii cubaneze. Autor de portrete rigide, imperfecte, el poate fi socotit primul pictor primitiv, dar și inițiatorul picturii academice, care a predominat în Cuba pînă în 1925. Curentul primitiv sau naiv continuă cu lucrările pictoriței Baldomera Fuentes Segura, în extremitatea de răsărit a insulei, unde se dezvoltase o foarte importantă activitate artistică, în secolul al XVIII-lea, în paralel cu curentul academic reprezentat aproape numai de pictori străini (în trecere sau care au locuit o vreme în acea regiune), deoarece academia de pictură s-a înființat abia în anul 1859. Baldomera Fuentes Segura, discipolă a miniaturistului francez Fourcade, pictează cu admirabilă sprinteneală încîntătoare miniaturi. Tot în curentul naiv se încadrează Baldomero Guevara (1825—1898?) și pictorul francez Vicens care a trăit în Santiago de Cuba vreo cîțiva ani, în secolul XIX. Toți aceștia, ca și Vicente Escobar, reprezintă curentul ingenuismului care își are originea într-o atitudine intelectuală și nu în ingenuitatea privirii. Pictorul Chepe (José B. Jiménez, 1844 — ?), care făcea parte tot din clasa metișilor liberi, este un primitiv fermecător. Cea mai importantă lucrare a sa, *Calle de la Sierra*, reprezintă un întreg inventar plastic, asemănător cu cel al gravorilor, care înfățișau aspecte din Piața Veche, promenada birjelor, piațeta bisericii San Francisco etc. Pictura lui Chepe prezintă personajele obișnuite ale vieții cubaneze de atunci: primarul militar, brutarul, vînzătorul ziarului «Lupta», parohul, învățătoarele, judecătorul, vînzătorul de păsări. Chepe, pictor de steaguri purtate în procesiunile religioase și ilustrator al vieții lui Iisus, este poate unul dintre ultimii reprezentanți ai unei îndelungate tradiții.

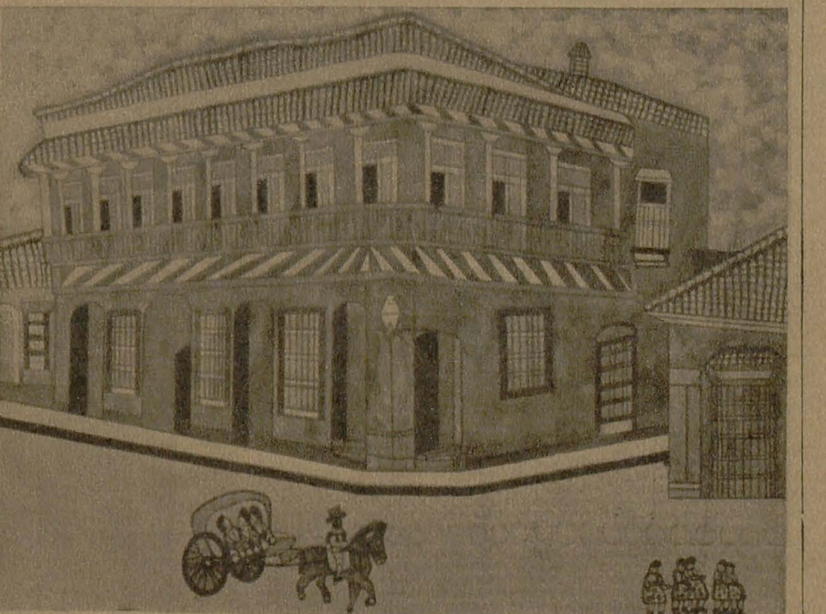
Creația proaspătă și spontană a naivilor se dezvoltă în Cuba doar odată cu decada lui '30, în cadrul Studioului Liber de Pictură, înființat de către pictorul Eduardo Abela. În acest studio s-a distins pictorul Ruperto Jay Matamoros. Felisindo Iglesias Acevedo (n. 1899), pictor care înmănunchează grația naivității cu o inegalabilă fantezie, are darul observației și al narațiunii, calități pe care le desfășoară în tabloul *Debarcarea lui Cristofor Columb* (1948) și în *Dante în infern*. Rafael Moreno (Alhaja, Huelva-Spania) a învățat și a practicat diferite meserii, printre care zidar, negustor și ajutor de toreador. În lucrarea intitulată *Paradisul pămîntesc* (1943), remarcabilă ca atmosferă poetică, rigiditatea peisajului și a figurilor dialoghează cu candoarea interpretării. Opera lui are o autentică și de neconfundat savoare populară.

Odată cu izbînda Revoluției populare cubaneze, cu instaurarea unei politici de interes și sprijin pentru toate manifestările artistice, are loc o mare înflorire a picturii naive. Silvio Iniguez este un naiv care cultivă mai cu seamă peisajul, temă de veche tradiție în istoria expresiei plastice cubaneze. (v. *Balet pe pajiște*, *Secerătoare de trestie de zahăr*). Gilberto de la Nuez a realizat ani la rînd caricaturi pe baza observației zilnice. Cele mai recente lucrări ale sale au ca temă problemele lumii latino-americane și momente din revoluția cubaneză. El Monje (Andrés Rodriguez Paz) își compune lucrările pe bază de ritm și culoare, cărora le dă o valoare decorativă. În creația lui putem identifica o anume atmosferă expresionistă, caracteristică și lui Mario Bermúdez, a cărui preferință pentru portret pare constantă.

După ce s-a pensionat, Armando de Armas s-a dedicat picturii. Peisagist, el pictează după ilustrate sau fotografii din ziare, asemenea lui Louis Vivin, cu care are anume afinități. Atmosfera statică, caracteristică tablourilor sale, este vizibilă mai cu seamă în *Peisaj cubanez cu lac și arbori*, din care se degajă un anumit farmec, aidoma unei cortine de fond. Poate că această similitudine se explică prin munca lui de asistent scenograf. Ruperto Jay Matamoros este unul dintre cei mai caracteristici reprezentanți ai ingenuismului cubanez, atît prin factura cît și prin sensibilitatea coloristică. Lucrarea intitulată *Sub arborele flamboyant* are o atmosferă de adîncă seninătate, foarte în stilul pictorilor primitivi (v. *Țigancă adormită* a lui Rousseau Vameșul). Matamoros mînuiește cu multă ușurință teme variate, în special cele narative. Experiențele lui Francisco Simón sînt strîns legate de lumea și tradițiile creole — de plantațiile de trestie de zahăr, de mici vînzători ambulanți, de petrecerile cîmpenești. La Cedeño întîlnim suprapunerea unor elemente de realism magic și a unei facturi de concepție primitivă.

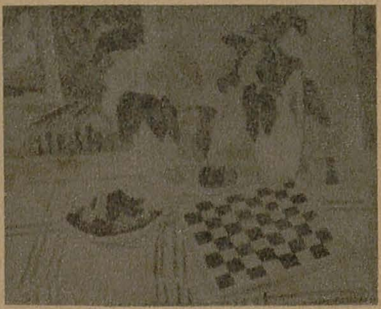
Benito Ortiz aparține, ca și Duarte și El Monje, marelui grup de pictori de expresie populară din provincia Las Villas (vestită prin povestitori, cîntăreți și dansatori populari). În lucrările acestora se pot distinge trăsături primitive, expresioniste și uneori o atmosferă de realism magic. Benito Ortiz, factor poștal la pensie din orașul colonial Trinidad, reinventează peisajul local și evocă momente din istoria Cubei. Tehnica lui se caracterizează printr-o perspectivă ingenuă. În pînzele sale apar adesea fragmente a căror factură amintește papirusurile egiptene. Benjamin Duarte este unul dintre cei mai buni reprezentanți ai curentului picturii naive din provincia Las Villas, provincie care a dăruit suprarealismului nume cunoscute, iar picturii naive excelenți primitivi, în a căror creație ecourile suprarealiste sînt evidente. **ALMAYDA CATÁ (Cuba)**

(În ilustrație: 1. MARIO BERMÚDEZ: Picasso și cîinele său; 2. BENITO ORTIZ: Palatul Fausto Sánchez.)



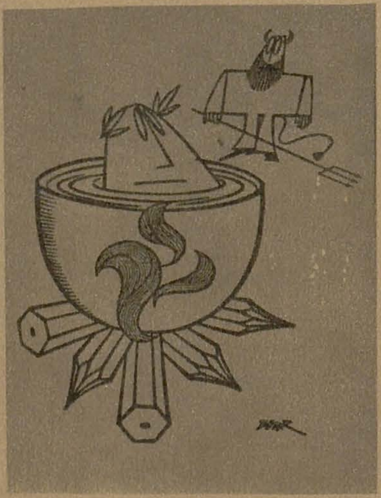
SORIN DUMITRESCU

Galateea. Ianuarie. A doua expoziție personală. Pictură.



VIRGIL MIU

Opera Română. Ianuarie. A doua expoziție personală. Pictură.



OCTAVIAN BOUR

Teatrul Național din Cluj. Decembrie. A treia expoziție personală. Caricatură.

AURELIA STOE MĂRGINEANU

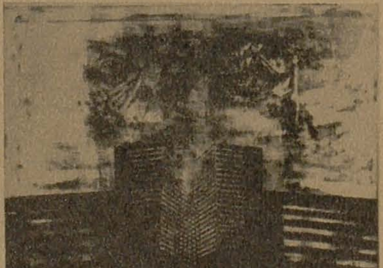
Sala Victoria. Brașov. Ianuarie-februarie. A treia expoziție personală. Pictură și grafică de șevalet.

MARCEL CHIRNOAGĂ

Apollo. Ianuarie-februarie. A opta expoziție personală. Sculptură, gravură.

VALENTIN TH. IONESCU

Apollo. Ianuarie-februarie. A treia expoziție personală. Gravură.



IOSIF TEODORESCU

Apollo. Ianuarie-februarie. A doua expoziție personală. Gravură.

MONICA MOISESCU

Kalinderu. Ianuarie-februarie. A doua expoziție personală. Tapiserie.

CONSTANTIN MIHALCEA

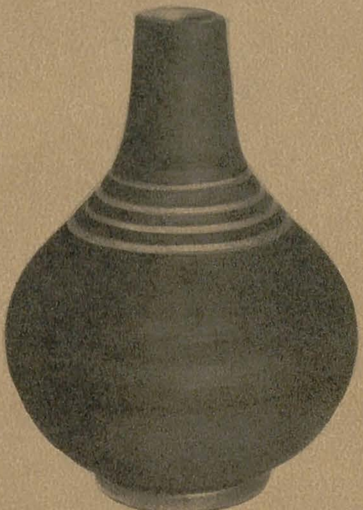
Simeza. Ianuarie-februarie. A patra expoziție personală. Pictură.

MIRCEA DUMITRESCU

Simeza. Ianuarie-februarie. A opta expoziție personală. Pictură.

HORIA TEODORU

Dalles. Ianuarie-februarie. A opta expoziție personală. Litografie.



DUMITRU VOICU

Galateea. Ianuarie-februarie. A patra expoziție personală. Ceramică.

ANGELA PAȘCA

Sălile Bibliotecii de Artă a Municipiului București. Februarie-martie. A doua expoziție personală. Pictură în tehnică mixtă.

ISKUSSTVO, NR. 12/1972

Editorial — N.Tomski, *Fidelitatea față de principiile internaționalismului proletar.*

Un eveniment de importanță mondială: grupaj de articole omagiale, cu prilejul aniversării semicentenarului U.R.S.S., semnate de personalități ale vieții artistice din diferite țări socialiste.

A.Halturin, *Planul leninist pentru propaganda monumentală în acțiune:* o trecere în revistă a lucrărilor de artă monumentală realizate în ultimii cinci ani în U.R.S.S.

E.Vostokov, *Arta care glorifică faptele de arme:* prezentarea operei lui M. B. Grekov, prilejuită de aniversarea a 90 de ani de la naștere, și a școlii sovietice a pictorilor bataiști care-i poartă numele.

V.Lebedev, *Creația tinerilor artiști din Moscova:* tendințele actuale, pe marginea ediției a noua a expoziției tineretului.

G.Portnov, *Bogăția artei din Ucraina:* pe marginea expoziției consacrate semicentenarului U.R.S.S.

I.Nazimova, *Memoria inimii:* analiza picturii murale executate în 1972 de M.Savițki la Minsk.

A.Umarov, *Noi realizări ale artei Uzbekistanului:* se semnalează mai ales dezvoltarea picturii, graficii, scenografiei.

E.Vandrovskaia, *Pictura Kazahstanului:* trei generații de pictori de șevalet și realizările lor.

E.Marcenko, *Frumosul și eroismul:* în creația organic legată de tradiția clasică a sculptorului Merab Merabișvili.

M.Nadjafov, *Grafica de șevalet din Azerbaidjan:* orientarea acesteia pe trei direcții: tradiția; miniatura clasică; monumentalitatea.

A.Rojin, *Grafica lituaniană, tradiție și contemporaneitate:* sublinierea cu precădere a varietății tehnicilor și a mijloacelor de expresie.

D.Golțov, *Avîntul artei în Moldova Sovietică:* sublinierea relației dintre succese economice și succese artistice, a relației artă — societate.

R.Latse, *Rita Valner, maestru al tabloului:* aliajul dintre intim și monumental în opera pictoriței letone.

L.Akimova, *Pasiunea cetățenească a artistului:* graficiana chirghiză L.Ilina.

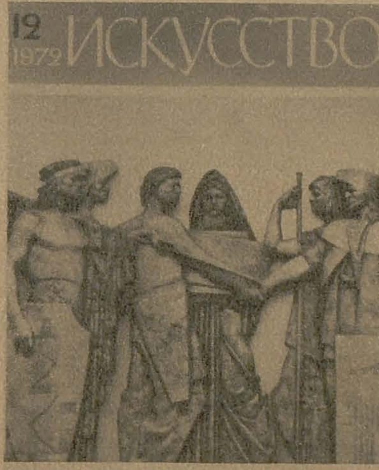
R.Muradov, *Pictura actuală tadjică.*

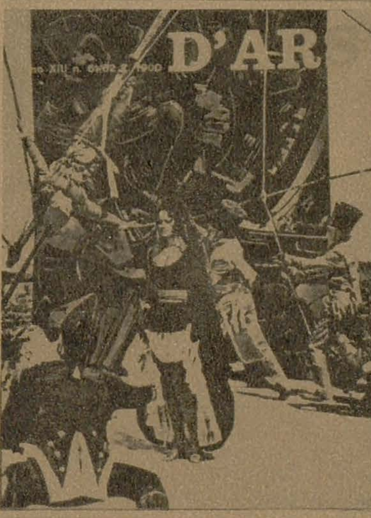
M.Kazarian, *Continuitatea tradiției în pictura armeană.*

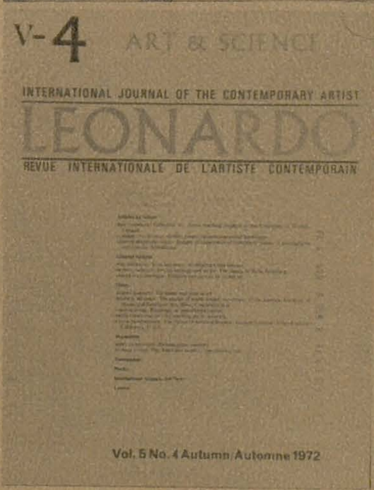
N.Hodgeamuhamedov, *Arta în Turkmenistanul sovietic:* etapele evoluției artei turcmene în paralel cu înființarea și dezvoltarea instituțiilor de cultură și artă.

V.Raam, *Filosofie și plasticitate* — în creația pictorului eston sexagenar Lepo Mikko.

I.Matsa, *Formarea artei sovietice și internaționalismul revoluționar:* necesitatea permanentă a raportării noilor creații artistice la acest principiu de bază.







BILDENDE KUNST, NR. 1/1973

Editorial: *Critica, teoria și istoria artei sînt solicitate:* dreptul și datoria specialistului — critic, teoretician și istoric de artă — de a analiza cu seriozitate și simț de răspundere creația; pe marginea ediției a șaptea a expoziției de artă de la Albertinum, Dresda.

Traugott Stephanowitz, *Însuflețiți de sentimentul prieteniei:* lucrări expuse la Albertinum, pe tema prieteniei germano-sovietice.

Klaus Werner, *A treia generație:* generația în preajma a 30 ani, la Albertinum.

Ute Mohrmann, *Creația plastică a artiștilor amatori la a 7-a expoziție de la Dresda:* aportul amatorilor, relația amator-profesionist în contextul vieții artistice contemporane.

Joachim Uhlitzsch, *Imaginea artistului:* capacitatea creatorului de a conferi expresie artistică propriilor trăiri; pe marginea portretelor și autoportretelor de la Albertinum.

G.Tschubarjan, *Un sculptor și problemele sintezei:* organizarea emoțională a spațiului.

R.Abolina, *Cuprinderea plinătății senzoriale a lumii:* expoziția tînărului pictor leton Olew Subbi.

Bernhard Nowak, *Dintr-o școală bună:* prezentarea graficianului german Manfred Britzmann.

Ullrich Kuhirt, *Întîlnirea cu arta indiană:* note de călătorie.

Rubrica cronică, bibliografie, critică: Heinz Hollenbach, *Amintiri despre Frans Masereel;* știri despre Conferința editurilor de artă de la Bratislava, informații despre expoziții etc.

D'ARS, NR. 61-62/1972

Grupaj de articole consacrate celei de a 36-a Bienale de la Veneția. Vicente Aguilera Cerni, *Anonimul venețian:* recenzie generală a expoziției; Tony Spiteris, *Note și observații asupra sculpturii;* Corrado Maltese, *Operă sau comportament, observații critice pe tema italiană,* considerente privind cele două mari expoziții internaționale ale anului '72: Bienala de la Veneția și Documenta 5-Kassel Paolo Rizzi, *Maeștri ai secolului al XX-lea și grafica internațională:* recenzia celor două expoziții; Simone Frigerio, *Veneția, ieri, azi și mîine,* pavilionul cuprinzînd expoziția cu această temă; Lamberto Pignotti, *Cartea ca loc de căutări:* poezia vizuală la Bienală.

Între lucrările care ilustrează grupajul figurează *Propunere pentru o victorie,* lemn, de Ovidiu Maitec (la articolul lui Tony Spiteris) și *Sensurile,* lemn, de Gheorghe Iliescu Călinești (la rubrica « Segnaliamo »).

Peter Gorsen, *Kassel 1972, Documenta 5:* obiectivele didactice și teoretice, sociale și culturale ale expoziției, exceptîndu-l pe cel informativ, nu au fost atinse; expoziția ca inventar al artei internaționale din ultimii patru ani: 1) realismul fotografic sau radical, 2) mitologia individuală a « artiștilor », 3) arta conceptuală.

Aly Ahmed Khaled, *Egipt. A IX-a Bienală de la Alexandria* (pictură, sculptură, gravură — artiști din spațiul mediteranean): întoarcere sigură spre lumea realului.

Simone Frigerio, *Paris, arta contemporană devenită o problemă de stat:* expozițiile în capitala Franței; autorul remarcă interesul pentru expoziția Victor Brauner de la Muzeul național de artă modernă, pentru prima expoziție Giaccomo Balla la Paris, Muzeul Municipal de Artă Modernă, cu prilejul centenarului nașterii artistului ș.a.

Luciano Gramigna, *T.V. Problemele culorii ca funcționalitate și ale transcrierii narative.*

Domenico Carra, *Despre atitudini stereotipe:* manierismul ca fenomen al artei contemporane internaționale.

Morando Morandini, *Este oare doar o modă politica în cinematografia italiană?*

Rubrici curente (scrisori, portrete, autografe, prezentări, documentări) informînd detaliat asupra vieții și personalităților artistice din Italia, asupra expozițiilor, muzeelor, congreselor, diverselor premii și a altor manifestări și evenimente cultural-artistice.

LEONARDO, VOL. 5, NR. 4/1972

Erich Cameron, *Artă colectivă: cîteva proiecte de predare la Universitatea din Guelph, Canada:* descrierea unor interesante teme de studiu din învățămîntul de artă ce aplică principii autoreferențiale.

L.Pešek, *Un artist în epoca modernă: despre peisajele extraterestre:* considerațiile autorului, pictor de peisaje extraterestre, bazate pe informații precise asupra acestor subiecte, privind noțiunile de modernitate și libertate în artă, în cadrul tematicii și problematicii abordate.

Etienne Bertrand Weill, *Imagini ale traiectoriilor mobilelor cu ajutorul fotografiilor și cinematografului: metaforme.*

Rod Hackney, *Arne Jacobsen: Arhitectură și arte frumoase:* activitatea și concepția generală a arhitectului danez (prezentate de unul dintre colaboratorii săi).

Peter C.Marzio, *Artă, tehnologie și satiră: moștenirea lui Rube Goldberg:* acceptarea tehnologiei și mașinilor ca subiecte viabile ale picturii și sculpturii, una din trăsăturile artei de după 1910; americanul Rube Goldberg: desenele sale ca sursă de inspirație, tipul lor particular de satiră; tehnologia în arta modernă: Duchamp, Picasso, Léger, Miró, Calder, Delvaux, Picabia, Ernst.

Lincoln Rotschild, *Violență și capriciu în arta recentă:* posibilitatea ca procesele integrate ale tehnologiei și producției industriale să devină subiecte valabile pentru o artă de un autentic interes contemporan, și igienică din punct de vedere social și în general uman.

Revista mai cuprinde note, documente (printre care o interesantă anchetă a lui Russell Lynes, *Artistul american ca om neeconomic*), terminologie (explicarea termenilor folosiți de artiști în articole și note publicate în numere precedente ale revistei), recenzii, informații diverse.

AGENDA

A încetat din viață la București, la 21 decembrie 1972, pictorița Ana Asvadurova Ciucurencu, în vîrstă de 70 de ani. După debutul de la Salonul oficial din 1932, arta sa, desfășurată discret timp de patru decenii, sub semnul lirismului contemplativ, de factură postimpresionistă, s-a caracterizat prin candoare, subtilitate cromatică, înclinare spre valori decorative de șevalet. Naturile sale moarte, pornind de la figurine ceramice sau de la alte obiecte prin ele însele decorative, dovedesc, concomitent cu echilibrul unei construcții riguros stilizate, resurse de sensibilitate cromatică exprimate subtil, în nuanțe fine, mai totdeauna surdinizate. Conștiința critică va așeza opera Anei Asvadurova pe aceeași treaptă de valori cu creația acelor cîteva femei pictorițe cu care se mîndrește pictura românească. ■

La 7 februarie 1973 a încetat din viață la București pictorița Titina Călugăru. Născută în 1911, a studiat la București timp de 5 ani în atelierul lui N.N. Tonitza și ulterior — doi ani — la Academia scandinavă din Paris, unde a avut ca profesori pe Othon Friesz, Waroquier și Dufresne. După debutul din 1929 (expoziție personală în Capitală) a expus la Saloanele oficiale de pictură și desen din București, iar după 1947 la expozițiile de stat. A luat parte la expoziții de artă românească organizate în țările socialiste, în Grecia, Turcia și Egipt. A deschis expoziții personale în 1959 și 1962 în București.
La Saloanele oficiale din 1930, 1931 și 1932 a obținut premii, iar în 1949 i s-a acordat premiul « Ion Andreescu » al Academiei.
Pictura Titinei Călugăru a fost dominată de un spirit narativ înclinat spre tratarea motivelor luate din realitatea imediată — cu deosebire din viața oamenilor muncii. Artistă militantă din perioada ilegalității, multe din tablourile sale au oglindit aspecte din lupta mișcării muncitorești din țara noastră.
După decesul soțului său — scriitorul Ion Călugăru — activitatea artistei s-a restrîns, accentul căzînd pe latura pedagogică, la catedra de pictură a Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » din București. ■

În cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., între 30 noiembrie și 20 decembrie, pictorul Octav Grigorescu a întreprins o călătorie de studii și documentare în U.R.S.S., în program fiind înscrisă vizitarea unor obiective artistice (monumente, muzee, galerii, expoziții etc.) din Moscova și Leningrad. ■

Pictorii unguri Béla Simon și Iozsef Pataky ne-au vizitat capitala, în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Ungaria, în perioada 13—23 decembrie. Oaspeții au participat la întîlniri cu artiști români și au vizitat atelierele pictorilor Eugen Gâscă, Lia Szasz, Dorian Szasz. ■

Cu prilejul expoziției germane de sticlă și ceramică deschisă la București, ne-au vizitat criticul Reiner Behrends și artistul decorator Albin Schaedel din R.D.G. La 4 decembrie 1972, cei doi oaspeți au fost primiți la sediul U.A.P. de Patriciu Mateescu, secretar al U.A.P., Lia Szasz, Dorian Szasz, Vlad Florescu și Mircea Grozdea. Oaspeții au vizitat atelierele bucureștene ale artiștilor Patriciu Mateescu, Ileana Balotă, Costel Badea, Liana Șaru, Teodor Dan, Ileana Teodorini Dan, Graziella Stoichiță, iar în țară au vizitat cîteva mînăstiri din Moldova și orașul Sibiu. ■

Delegația U.A.P., formată de Ion Pacea, Naum Corcescu și Benedict Gănescu, a întreprins o călătorie la Moscova, între 14 și 22 decembrie 1972, cu prilejul organizării expoziției consacrate semicentenarului Uniunii Sovietice. ■

Între 23 și 25 ianuarie s-a desfășurat, în sălile Muzeului de Istorie al Orașului București, o sesiune omagială de comunicări științifice organizată de Direcția Monumentelor Istorice și de Artă, cu ocazia împlinirii a 8 decenii de la înființarea acestei instituții. Sesiunea s-a deschis cu o conferință de presă care a prilejuit trecerea în revistă a principalelor realizări și comunicarea planului de perspectivă.
În cadrul sesiunii, o seamă de specialiști, istorici de artă, arhitecți, arheologi au înfățișat rezultatele unei viguroase activități de cercetare (activitate soldată uneori cu interesante descoperiri) sau au prezentat diferitele etape ale muncii de protejare și conservare a unor monumente de deosebit interes artistic. Semnalăm următoarele comunicări: Ștefan Balș — « Restaurarea bisericii Radu Vodă din București », Vasile Drăguț — « Din nou despre pictura bisericii din Strei », Emil Lăzărescu — « Doctrine de restaurare în secolul al XIX-lea », Eleonora Costescu — « Cîteva date privind activitatea unor zugravi din Țara Românească în Banat » (sec. XVIII—XIX), Maria Cantacuzino — « Considerații asupra fragmentelor de pictură murală descoperite în cursul cercetărilor arheologice de la biserica mînăstirii Comana », Liana Bilciurescu — « Restaurarea ansamblului fostei mînăstiri Comana » ș.a. În încheierea lucrărilor sesiunii a avut loc o interesantă gală de filme realizate de către D.M.I.A., în colaborare cu Studiourile de filme București. ■

În baza *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., în ianuarie curent ne-au vizitat criticii de artă sovietici Lidia Popova din Kiev și Boris Bernstein, profesor la Facultatea de arte frumoase din Talin. La 13 ianuarie oaspeții au avut o întîlnire profesională la sediul U.A.P. din București, la care au participat pictorul Octav Grigorescu și criticii de artă Mihai Drișcu și Mircea Grozdea. Oaspeții au vizitat muzeele și galeriile de artă din Capitală și o seamă de monumente istorice, de arhitectură și de artă din orașul Iași. ■

Sculptorul Patriciu Mateescu, secretar al U.A.P., a participat la întrunirea de lucru a membrilor Academiei internaționale de ceramică, care a avut loc la Geneva între 15 și 18 ianuarie a.c. ■

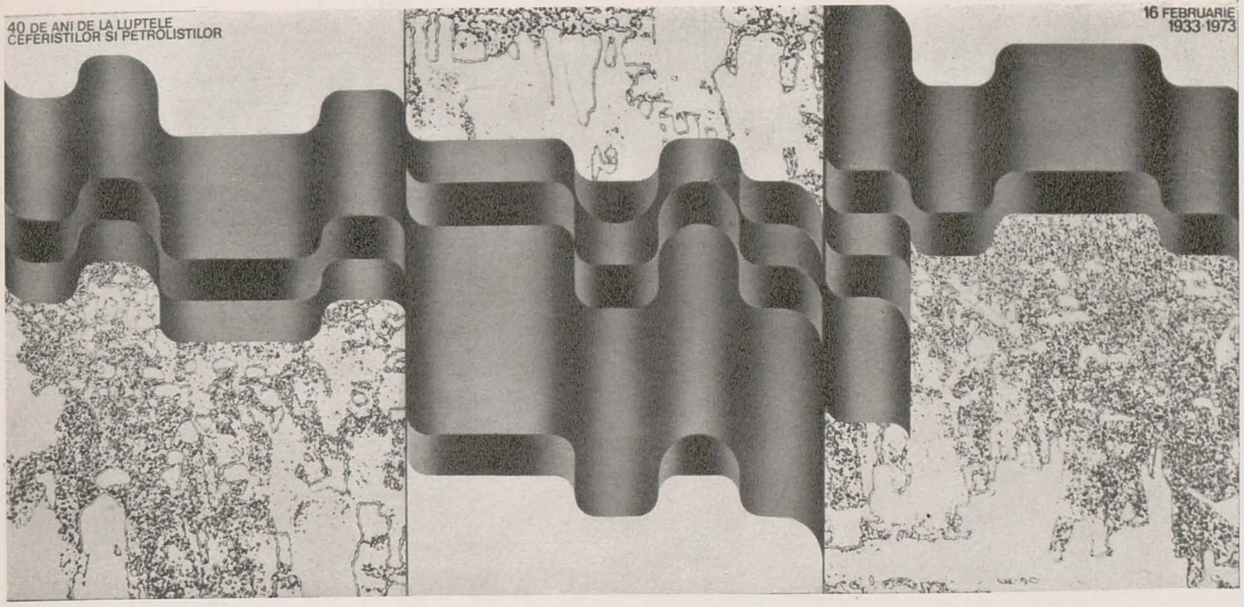
Sculptorița poloneză Barbara Zbrojina, vicepreședinte al U.A.P. din Polonia, care ne-a vizitat țara cu prilejul manifestărilor artistice « Zilele Varșoviei », a avut o întrevedere la sediul U.A.P. din București, la 17 ianuarie a.c., cu Ovidiu Maitec, vicepreședinte al U.A.P., Anatol Mândrescu, vicepreședinte al U.A.P., arh. Florica Vasilescu, secretar al secției de artă decorativă a U.A.P., și Al. Cebuc, vicepreședinte al Comitetului pentru cultură și educație socialistă al Municipiului București. De asemenea, oaspetele a vizitat, în atelierele lor, pe Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Sultana Maitec, Lucrezia Pacea și Theodora Moisescu Stendl. ■

Ca delegat al U.A.P. din R.D. Germană, criticul de artă Klaus Weidner, profesor la Universitatea Humboldt din Berlin, a fost, între 18 și 28 ianuarie a.c., oaspetele U.A.P. Prof. Klaus Weidner a participat, la sediul U.A.P., la o întrevedere cu criticii Amelia Pavel, Radu Bogdan și Octavian Barbosa. Oaspetele a vizitat cîteva mînăstiri din Moldova. ■

Sculptorul Ovidiu Maitec a vizitat Iugoslavia, între 31 ianuarie și 6 februarie a.c., în calitate de comisar al expoziției românești de tapiserie, sculptură și ceramică, organizată de C.C.E.S. la Belgrad. ■

Între 2 și 7 februarie, pictorii Ion Pacea, secretar al U.A.P. și Ion Gheorghiu au vizitat Bulgaria, cu prilejul semnării *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și Bulgaria. În timpul șederii la Sofia, delegația română a vizitat expoziția de arte plastice organizată cu ocazia aniversării a 90 de ani de la nașterea lui Gh. Dimitrov. ■

Pictorul sovietic Boris Talberg, vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Moscova, ne-a vizitat țara între 22 februarie și 7 martie a.c., în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și U.R.S.S. În calitate de comisar, oaspetele a participat la vernisajul expoziției de fotografii « Arta monumentală în U.R.S.S. ». Pe tema expoziției, Boris Talberg a ținut, la sediul U.A.P., o conferință însoțită de exemplificări. În țară, oaspetele a vizitat litoralul romînesc al Mării Negre și o serie de mînăstiri. ■



«40 DE ANI DE LA LUPTELE MUNCITORILOR CEFERIȘTI ȘI PETROLIȘTI DIN FEBRUARIE 1933»

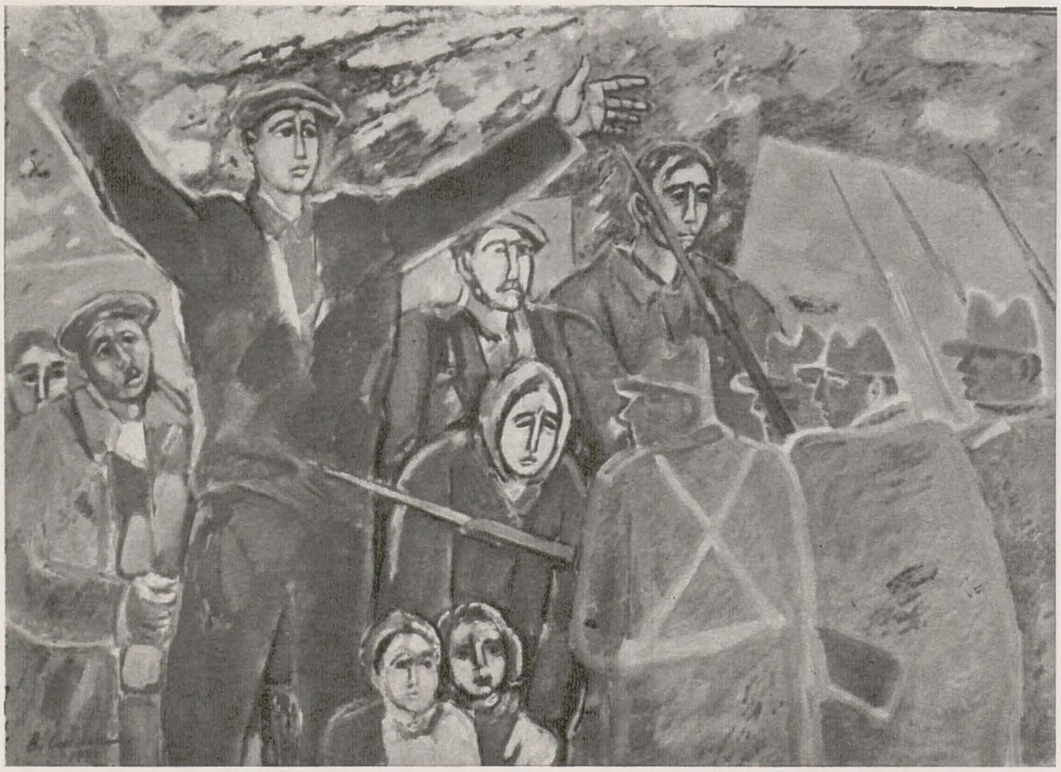
SALA DALLES, FEBRUARIE—MARTIE 1973

COMANDA SOCIALĂ ȘI INIȚIATIVA ARTISTULUI

VLADIMIR ȘETRAN

Red.: Evocați un eveniment istoric prin simbolul lui — figura eroului Vasile Roaită — dar factura de afiș dă compoziției o notă de stringență actuală. Care e de fapt cheia elaborării: istoria sau prezentul?

V. Ș.: Nu pot să răspund altfel la aceasta decît trimițîndu-vă încă o dată la lucrare. Mărturisesc că ea reprezintă răspunsul meu artistic la o comandă încheiată în termeni exacți cu C.C. al U.T.C. Am încercat să răspund cît se poate de bine. Eu nu am trăit evenimentul și nu-l cunosc altfel decît din documente. M-am îndreptat spre documente pentru a căuta ceva evocator dar în același timp adevărat. Asta reprezintă, cred, sarcina mea (rezolvată, nu?) vis-à-vis de semnificația faptelor. Urmează apoi travaliul de atelier: o bună paginație, o selecție eficientă, o intervenție picturală, o organizare a centrilor de interes pentru a transmite maximum de informație. Am folosit ca «citat» un document artistic din epocă — pentru autenticitate. A face o lucrare ca și cînd te-ai fi aflat tu în mijlocul evenimentului nu e sarcina picturii, ci a altor arte. Poate a cinematografului.



BRĂDUȚ COVALIU

Red.: Compoziția dv. pare a fi construită în jurul ideii de pregnanță maximă a motivului vizual care e gestul personajului. Ați avut în vedere o anume structură agitatorică a imaginii politice?

B.C.: Cînd am început, trebuie să mărturisesc, nu m-am gîndit deloc dacă modalitatea este pregnantă sau nu. Dar, fără îndoială, există cel puțin cîteva categorii de posibilități — cu interferențele care apar, bineînțeles. Înainte de toate, o soluție, cred eu, trebuie să corespundă structurii artistului, trebuie să corespundă poate și tensiunii de moment a acestuia. Nu orice temă intră în același climat, în aceeași zonă determinată. Determinant a fost pentru mine elementul pasional-afectiv. Tema respectivă propune și implică, după părerea mea, un conflict (un conflict social). În acest caz, atitudinea artistului se cere determinată. Se cere să existe o opțiune.
Red.: Opțiunea morală este insuficientă (sau chiar ineficace) fără alegerea formulei plastice (în fond o situare în contextul istoric al genului).

B. C.: Așadar, ceea ce numiți dv. formulă — pentru mine este o atitudine de ordin pasional — transpusă prin mijloacele mele de « plasticitate picturală », de ordinul Delacroix (*La Liberté guidant le peuple*), Géricault (*Naufragiul Meduzei*), Picasso (*Guernica*).
Pe de altă parte, dacă aș fi conceput-o pentru perete, cred că țineam cont obligatoriu de elementul desfășurare (continuă și discontinuă etc.). Concluzia mea este că modalitatea este pregnantă pentru temele de «evocare» și, mai precis, «de tensiune». Fără îndoială, însă, că există și alte modalități.
Red.: Amploarea desfășurării figurale, în cele două registre cromatice, înseamnă o intenție de artă monumentală?

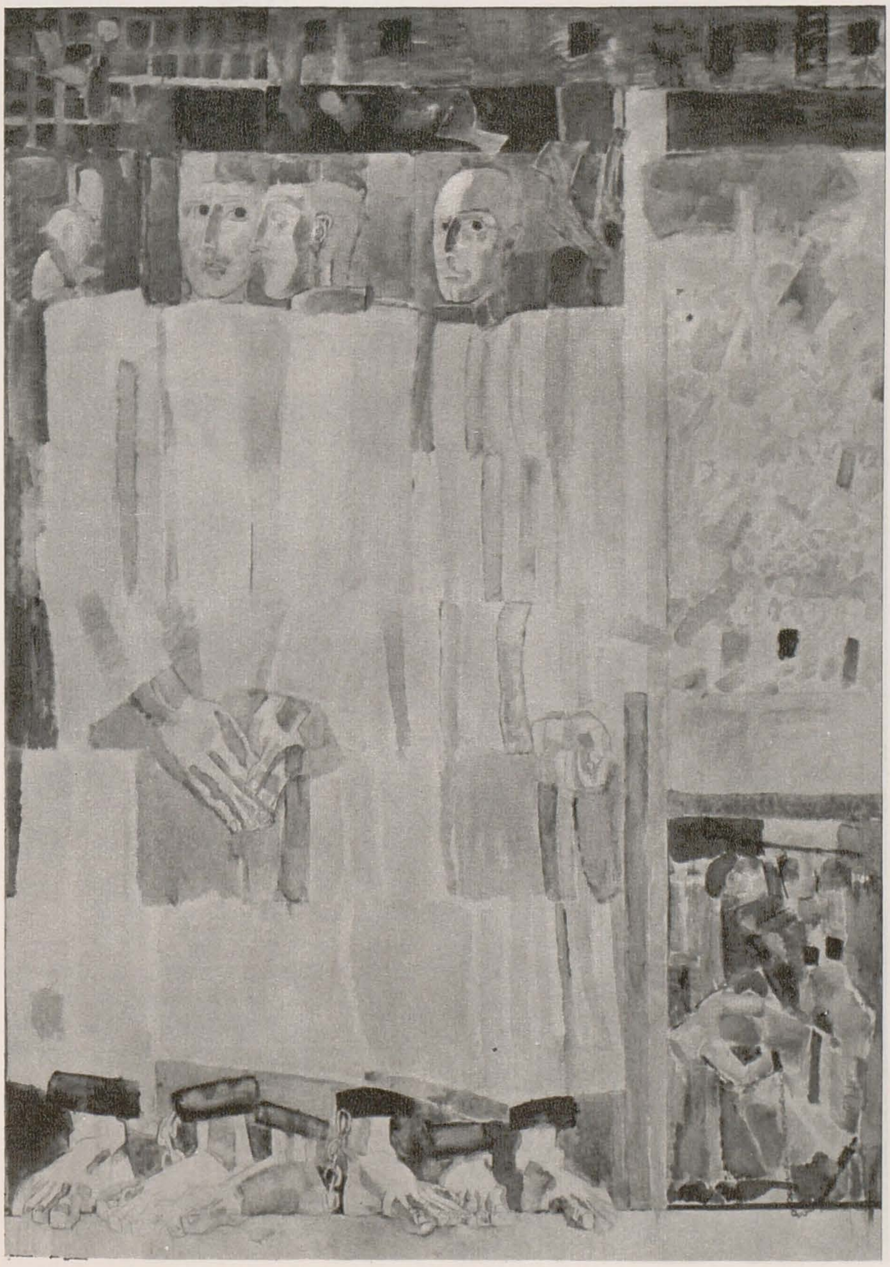
B. C.: În general mi-a convenit dimensiunea folosită; în fond eu printr-un fragment încerc să evoc întregul, mărind tensiunea (compoziția nu are nimic decorativ) — compoziția propunîndu-și să sugereze atît deznodămîntul imediat ca și pe cel « în perspectivă ». Pentru documentare am folosit numai cîteva date strict necesare — este, cum spuneam, o compoziție structural-afectivă ca interacțiune determinantă. Oarecum romantică dacă vreți. Ați remarcat exact raportul coloristic cu organizarea zonelor de culoare, în plus, prin înscrierea pe două registre suprapuse și invers direcționate (registrul cu muncitorii fiind plasat în planul superior și amplificat), mi-am propus să determin dominanta și evoluția istorică.
M-ar interesa o continuare, m-ar interesa o suită chiar, însă sîntem forțați (ca climat mental) să trecem prea repede de la o temă la alta.

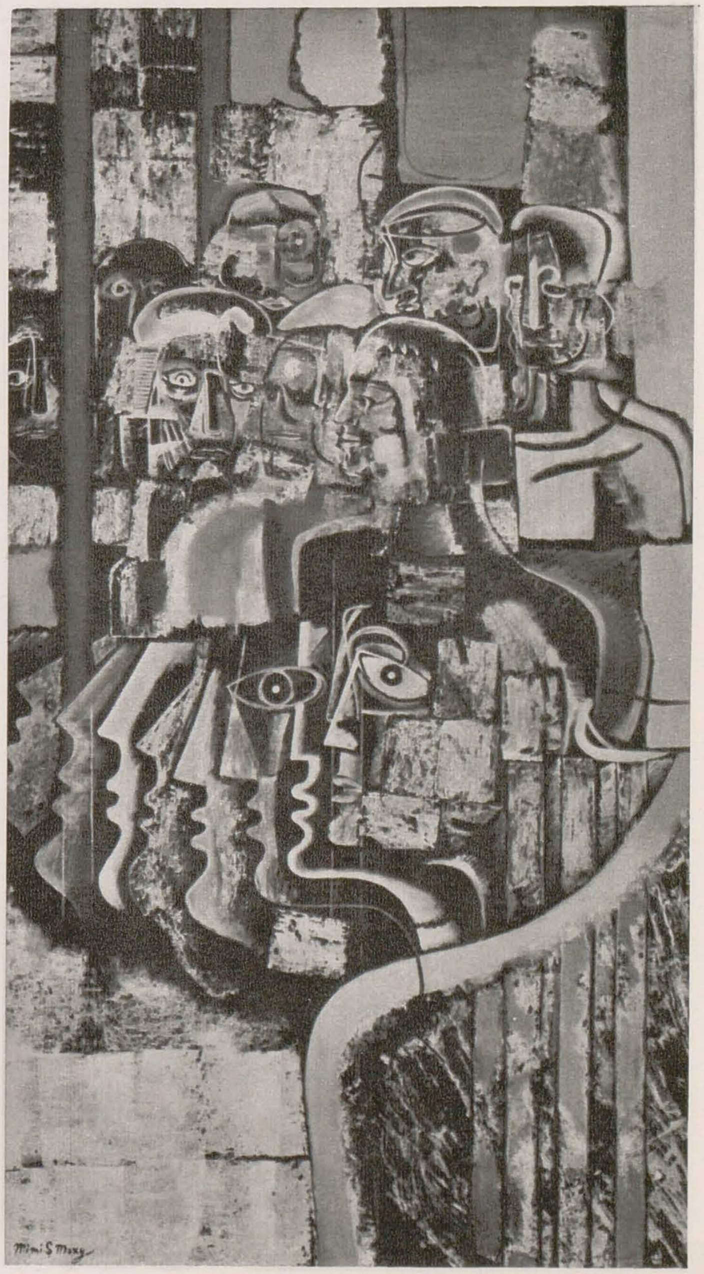
În ilustrație (pag. 9)
1. NAPOLEON ZAMFIR ȘI C. GROSU: Afiș
2. VLADIMIR ȘETRAN: 15—16 februarie 1933
(pag. 10—11)
3. BRĂDUȚ COVALIU: Grivița '33
4. ION BITZAN: Nu trageți în greviști!
5. VIRGIL ALMĂȘANU: Greva (fragment)
6. TRAIAN BRĂDEAN: Luptători
7. MIMI ȘARAGA MAXY: In memoriam

TRAIAN BRĂDEAN

Red.: În lucrarea dv. se poate recunoaște un motiv figural care intervine deseori în pictura dv. Este vorba de concepția unui ciclu epic?

Tr. B.: Imaginea aceasta are o « istorie »: m-a urmărit obsedant de-a lungul anilor. Lucrarea de acum reprezintă cea de-a IV-a variantă. Am intenționat să « povestesc cu imagini ». Tema: sudura dintre cele trei pături: muncitori, țărani, intelectuali. Consider că « literatura » nu vulgarizează pictura, dacă are un « dedesubt » structurat în reguli plastice. M-am ținut în această gamă cromatică (griuri ușor colorate) pentru că am vrut să predomine desenul. Prin reducerea contrastelor cromatice am putut accentua caracterul formei. Urmărind sublinierea trăsăturilor morale a reieșit, plastic, o creștere pe verticală, o monumentalizare a imaginii. Punerea în pagină este și ea utilizată în slujba unor semnificații. Scenele mici accentuează, prin contrast, caracterul categoric al scenei centrale. Postura de decizie totală a personajelor principale, sugerată în calmul formelor, este subliniată și de mișcarea agitată a gloselor marginale. Pentru a canaliza atenția privitorului asupra anumitor detalii (portrete, mîini, picioare), investite cu funcție simbolică, am recurs tot la procedeul contrastării: am subliniat grafic acele elemente și am tratat corpul personajelor ca un « pasaj » zonal aproape abstract. Am gîndit lucrarea de acum ca o secvență, un fragment dintr-o desfășurare mai amplă care mă preocupă intens.





MIHAI HOREA

Red.: Alți mizat pe energia culorii. Acest roșu e o metaforă sau o expresie pasională?

M.H.: Am recurs la cel mai specific element al picturii — la culoare, la o anumită calitate de roșu care să exprime metafora «Grivița Roșie». Un anumit roșu, acordat nu atît cu latura tragică a evenimentului, cît cu rezonanța sa pozitivă, activă în conștiința noastră.
M-am gîndit că noțiunea de « Grivița Roșie » este ea însăși o metaforă și-am dorit s-o exprim prin mijloacele vizibilului. Accentul cade pe expresia culorii, a unui roșu care s-a metamorfozat pînă la atingerea acelui prag de lumină, acelei intensități tonifiante ce semnifică optimismul perioadei actuale. Dialogul intim, neantagonist, dintre roșurile calde și roșurile reci, construiește a patra dimensiune a evenimentului — istoricitatea, și deschiderea spre viitor. Dominanta lucrării e un roșu cald, generator de speranțe.

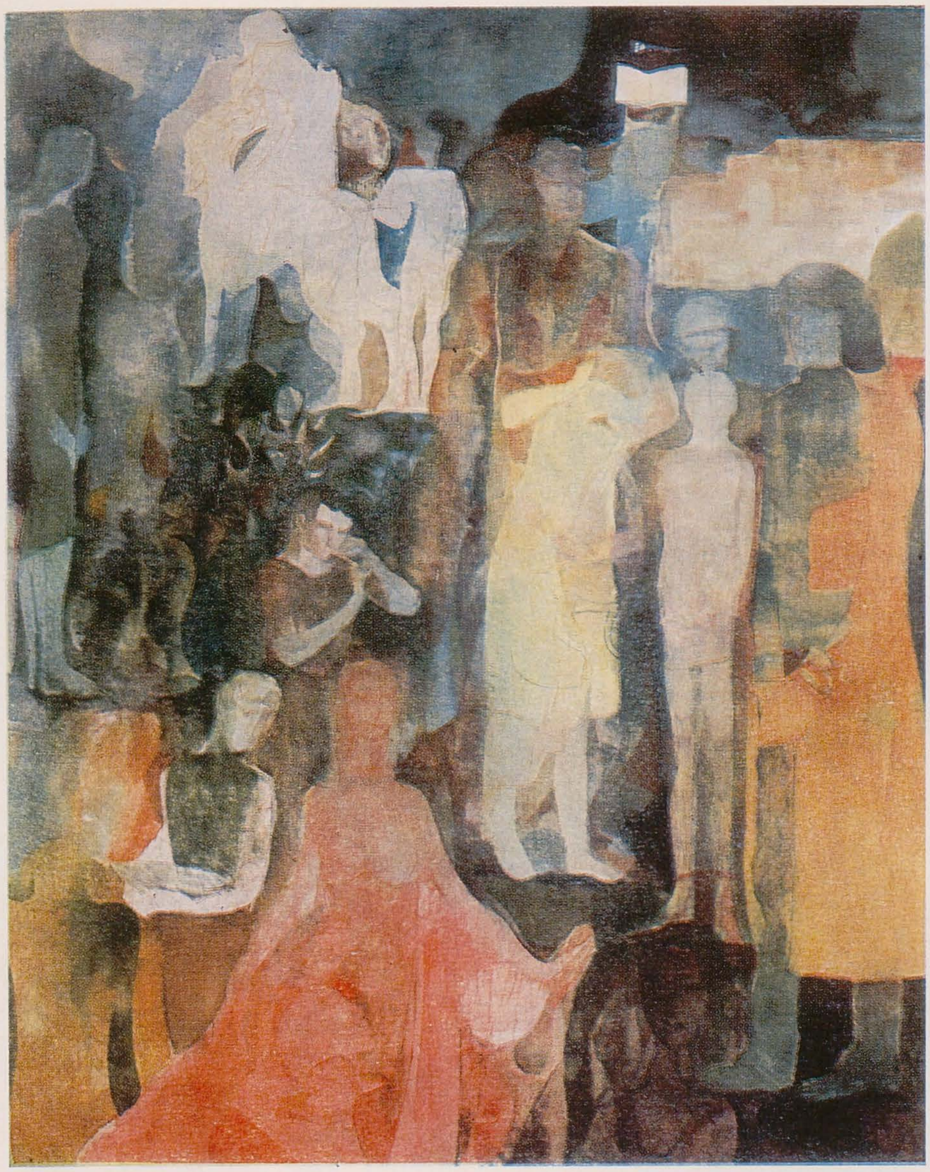
VIORICA ILIE

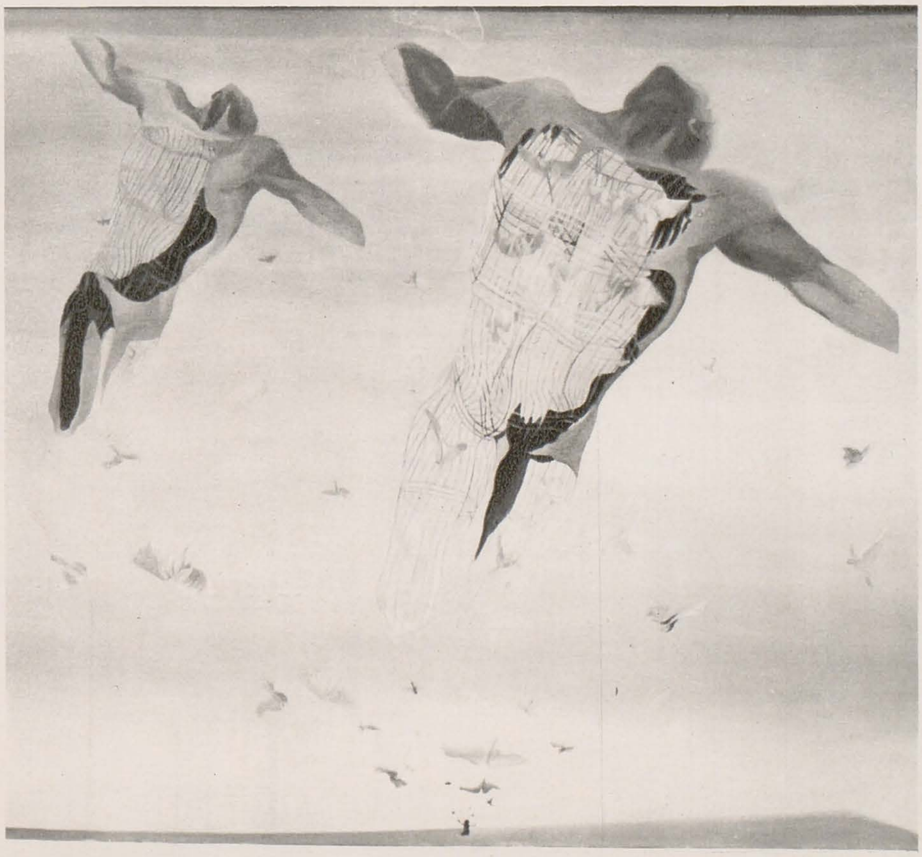
Red.: Compoziția dv. conturează o viziune metaforică. Este o soluție iconografică adoptată pentru această lucrare?

V.I.: Compoziția metaforică este modul meu de a gîndi plastic. Pornesc totdeauna de la un sentiment puternic, de la o trăire care îmi impune, ea însăși, o anume construcție plastică. N-am vrut să « narez » « faptul » propriu-zis, ci să redau imaginea declanșată în mine de eveniment, sentimentul meu față de un moment, din multele, ale luptei pentru libertate și dreptate socială. Am recurs la o *compoziție-montaj de elemente simbolice*. Peisajul — este un spațiu alegoric (ce include extremele de relief ale țării în care trăim: munții și cîmpia). Florile sînt o sinteză de elemente florale și geme, sînt « sugestii » de flori. Am mers la o idee-simbol despre pămînt, cer, flori. Deci o *pictură figurativă esențializată*, simplificată la maximum. Prin punerea în pagină am dorit să fac sensibilă o mișcare potențială, o ploaie de flori, o cernere continuă, ca un omagiu infinit. Iar rama, frustă, are rolul de a nu obtura mișcarea schițată și de a contribui la comunicarea simplității grave a sentimentului. Am vrut să subliniez și cromatic acest mod de gîndire metaforică.

---

8. MIHAI HOREA: *Grivița Roșie*
9. MIHAI BANDAC: *Grivița '33*
10. OCTAV GRIGORESCU: *După război*
11. PAULA RIBARIU: *Eroii*





OCTAV GRIGORESCU

Red.: « Orice pictor se pictează pe sine », atît de cunoscuta expresie capătă un spor de adevăr atunci cînd se aplică creației dumneavoastră. Cred că această pictură ține de o adevărată « chimie a impresiilor și alchimie a memoriei », este o nuanțată investigare a *fluxului emoțiilor pierdute*, ea implică o permanentă angajare sufletească, pentru că se hrănește, se naște din aceasta. Ați prezentat două picturi: *Războiul* și *Tinerețe* — reflecție și angajare morală asupra unor mari probleme ale omenirii. Ați cunoscut « tematica orientativă » afișată la Uniune?

O.G.: Nu. A existat așa ceva? Probabil că pentru o mare parte din pictori este mai bine să cunoască mai în amănunt evenimentele despre care se presupune că se va vorbi în tablouri.

Mai importante sînt însă capacitatea de a vedea, urgențele epocii. Referitor la participarea mea: *Războiul*, cu o sonoritate mohorîtă a fondului, lucrare absolut de nedefinit. *Tinerețe* e un tablou legat de altele, neterminate, ce conțin încă ezitări — figuri de tineri înconjurate de alte figuri, în umbră, « bătrîne », nu este vorba despre figuri de tineri care au douăzeci de ani, ci despre puritate, limpezime, despre posibilitatea de a *gîndi ce e mai bun în noi*, posibilitate ce uneori mi se pare periclitată. De aceea apare nevoia să o definesc, să o definesc din interior.

SABIN BĂLAȘA

Red.: Perseverați, cu tabloul expus aici, în convingerea că alegoria este o soluție nemuritoare a picturii tematice?

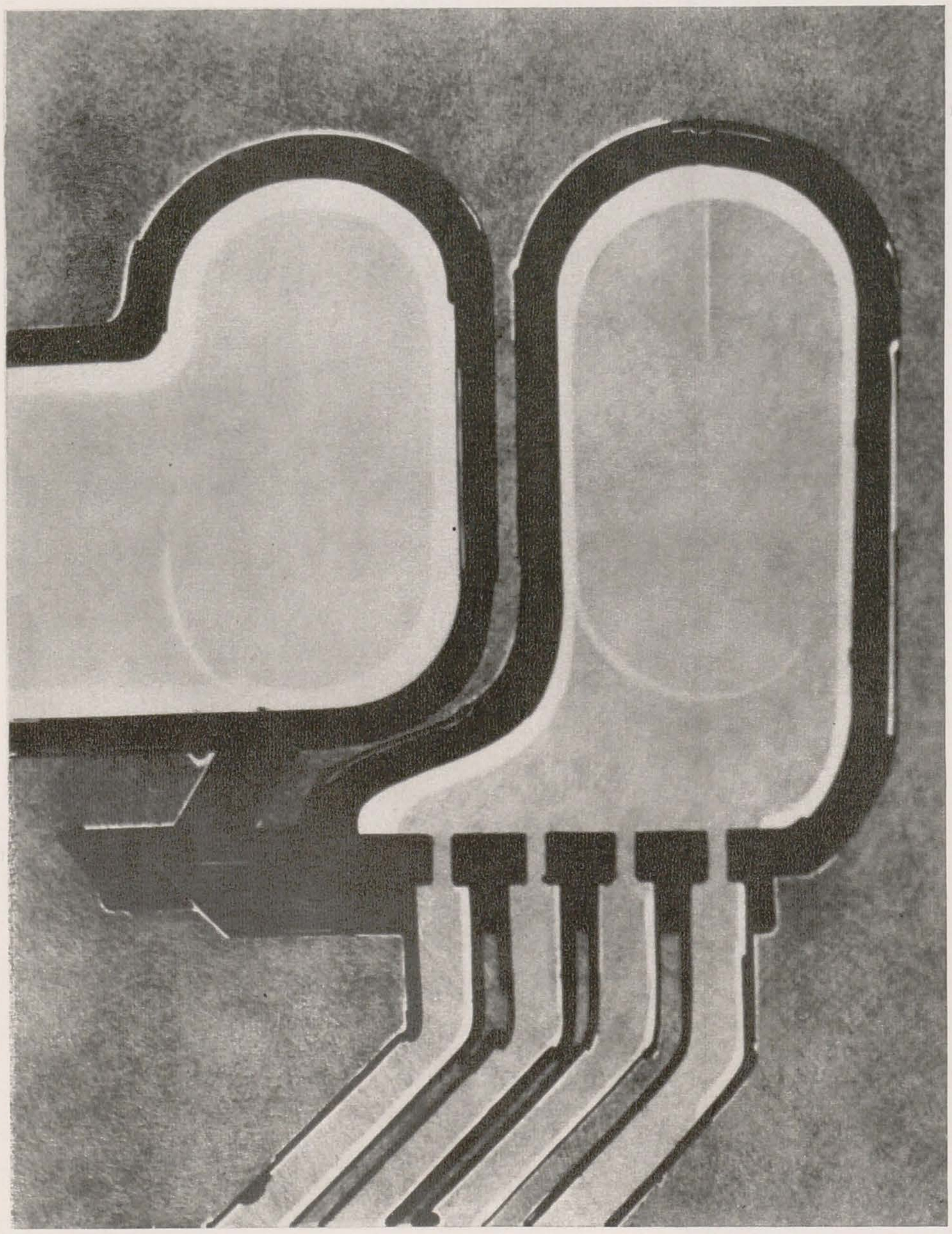
S.B.: Eu sînt împotriva documentului de artă. Documentul relatează, pe cînd arta convinge. Documentul deci nu e artă. Alegoria este soluția salvatoare. Alegoria conține sentimentele noastre despre un eveniment sau altul, este elogiul învățămîntului și chiar rațiunea. Da, sînt pentru alegorie, ca document al propriilor noastre sentimente și rațiuni. Să ne gîndim la Dante, la Botticelli. Dar mă gîndesc la alegorie nu ca la un condiment într-o operă de artă, ci ca element de bază, căci este cunoscută capacitatea mulțimii de a pricepe alegoria.

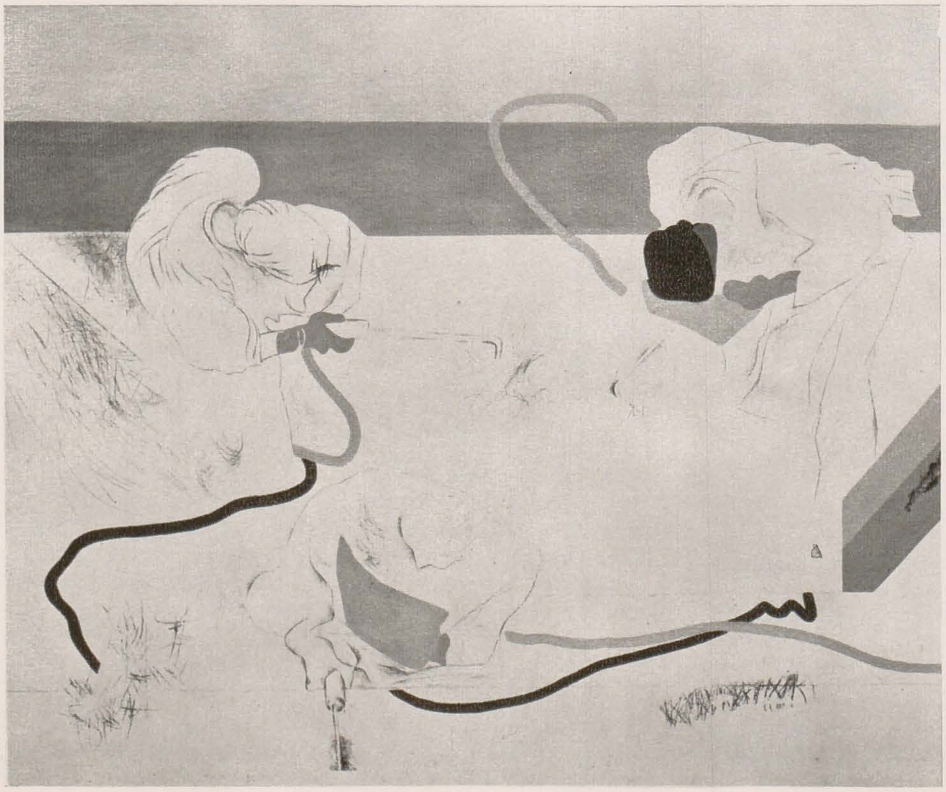
Să reconstruim o nouă alegorie — o alegorie a prezentului; sînt convins că lucrarea mea servește momentul pentru că ea este închinată momentului. N-am răspuns temei, exact temei, pentru că eu am gîndit tema jertfei, de atunci, de la 16 februarie, și din totdeauna. Asta a fost inspirația mea sinceră și, pictînd-o, eram măcar vizionar dacă nu un profet.

VLAD FLORESCU

Red.: Ați ales cele mai abstracte elemente grafice, cele mai aseptice culori pentru a reprezenta în felul diagramei electrificarea țării. Cum ați « operat » pentru a face să transpară « tema »? De ce nu ați renunțat și la procedeul, mai senzorial, al valorației?

V.F.: Mă « angajez » abstract în pînză, dar pe bază de realitate. Am recurs la o compoziție excentrică, utilizînd trei elemente — linia, pata, punctul. « Notația » mea, așa cum ați observat, este similară cu schema unui tehnician. Artistul are, însă, « exclusivitatea » punerii în pagină. Compoziția evită centrul pînzei, pentru a sugera ideea de circuit electric, de transport al curentului de la sursă la obiectiv. Am utilizat modalități de « angajare » abstractă, dar le-am dat funcție de semnificare a realului. Astfel, linia este o pură convenție plastică, dar și cablu electric; punctele luminoase alcătuiesc nu numai « finalitatea » procesului fizic, ci și a structurii compoziționale. De aceea, pentru a obliga privitorul să mă « urmărească », le-am plasat în punctul cel mai puternic al pînzei, la interferența liniilor ei de forță. Ca ideea plastică să primeze, să





șocheze prin « nuditatea » ei, mă limitez cromatic la o surdină, la griuri. Cît privește valorația, este singura mea « necesitate » senzorială, dictată de dorința de a nu lipsi lucrarea de o anume căldură; tot pentru a evita rigidizarea ei plastică, am introdus, alături de linii drepte, curbele, sau am recurs la contrastul dintre forme clare, apodictice, categoric desenate, și pete « informe » cu un contur vag, indecis.

GETA BRĂTESCU

Red.: Tema « Griviței » am mai întîlnit-o în lucrările dv. Se pare că v-a preocupat. Prin ce?

G.B.: Lucrasem acum mai mulți ani — poate 10 — un triptic intitulat « Grivița '33 »; era de fapt *ilustrația* unei pagini din istoria noastră.
Dar tot atunci, stimulilor livrești, culturali, li se alătura o cunoaștere directă a lumii feroviarilor: luam crochiuri chiar la Atelierele Grivița, în halele de montaj, la topitorie, la forjă. Urmăream expresia formelor care constituiau universul acelor atît de specifice ateliere feroviare, unde omul îmi apărea întotdeauna mic, sursă de energie marilor felii de metal, dinozauri plutitori; urmăream tensiunea conținută, o anume sonoritate grea (lucrasem și în hala ciocanelor); negrul — poate uneori prea violent și nediferențiat — îmi era necesar. Cred că lucrările mai recente pe care le-am expus sub titlul general de « Atelier I » și « Atelier II » păstrează ceva din etapa desenelor de la Grivița, acea ambiguitate pe care o capătă pentru mine obiectele — fie ele metalice — niciodată străine de viața organică (« Suflător-insectă »), de expresivitatea mișcării intenționale (umane). Îmi dau seama că, pînă la un moment dat, atitudinea mea în travaliu fusese oarecum impresionistă; deși apăsam pe expresia esențială a lucrurilor, deși încercam să dau sonorități ambientale, atîta timp cît mă patrona « schița » (imaginea surprinsă), imaginea-emblemă nu se putea produce.
Figurile litografiilor mele fac parte din alcătuirea locomotivei cu aburi: simbol al unei glorioase epoci din viața feroviarilor; așa se face că aceste figuri nu au nimic din strălucirea acrilică a trenurilor electrice; am vrut ca ele să aducă în nări miros de cărbune și fum.

MIHAI BUCULEI

Red.: Există în « Jertfă » o retorică a mișcării — mișcări « rime » de mișcări, despre care s-a convenit că pot conduce la o anumită expresie, — după cum există și o « tradiție » locală a unui convenționalism retoric pe care, în majoritate, tinerii sculptori au depășit-o.

M.B.: Retorica gesturilor (a nu se confunda cu retorismul) este valabilă, verificată, acreditată ca mișcare de mai bine de două mii de ani; poate fi urmărită și în « Lupta centaurilor cu lapiții » și în sculptura romană și în altoreliefurile indiene. În afară de temă, mai bine spus dincolo de aceasta, trebuie să stea în picioare « structura arhitecturală », sculptura în sine, raportul de forme. A descrie un eveniment este o problemă legată de alte arte.
Cît despre convenționalismul retoric, depinde ce gest alegi dintr-un repertoriu destul de întins. Prima mea grijă este să elimin posibilitatea gestului banal și banalizat, a « clișeului ». Pentru o expoziție omagială înțeleg sculptura mea ca un *dar sincer*. Acest dar trebuie apreciat din punct de vedere plastic.

12. GETA BRĂTESCU: Figură
13. DORIAN SZASZ: Sudori
14. MIHAI BUCULEI: Jertfă

POSTFAȚĂ

Una din problemele permanente ale vieții noastre artistice este relația între creație și comanda socială. Este comanda socială un factor care determină din afara « atelierului » apariția operei ? O solicitare formulată la anumite etape, prin fișe indicatoare, de către organisme comanditare? Sau : *inițiativa artistului* (conștiința artistică) este ea însăși modul real al comenzii sociale, într-o colectivitate ca a noastră, care nu poate decît integra activitatea artiștilor ei într-o unitate de crez și efort? Cu atît mai mult cu cît în episoadele eroice ale istoriei artei (de fapt ale istoriei omului), comanda socială mai are un nume : *angajare socială*, teritoriu al atitudinii ca om. Tema discuției despre relația între comanda socială și creație credem că ar trebui să fie aceasta : în ce măsură practica socială a comenzii ține seama de inițiativa artistică? În ce măsură gustul public poate determina comanda socială și care nivel al acestui gust? Dar în ce măsură gustul existent, la diferite nivele ale dezvoltării și manifestării lui, exprimă însăși necesitatea istorică? Se pun aceste multiple întrebări pentru că în timp ce *gustul*, aflat în funcție la un moment dat, este ghidat de modele instaurate anterior și, ca atare, obiectiv depășite, *necesitatea* implică tendințele propulsive, înnoitoare, vitale, ale societății în continuă dezvoltare. Situația aceasta a artei la noi impune o analiză critică marxistă, care ar trebui să privească raportul comandă-inițiativă și factorii contradicției dintre stadiul creativității și stadiul receptivității, problemă cu manifestări complexe — și care așteaptă de mult o tratare lucidă.

După opinia noastră, între comandă și creație există o relație dialectică, alta decît aceea de la comanditar la executant. În societatea noastră, inițiativa artistică trebuie să fie parte integrantă a comenzii, căci artistul e acel membru al colectivității dotat cu funcția *de a articula, de a realiza istoric* o disponibilitate spirituală comună și de a crea o nouă disponibilitate.

Expoziția Grivița '33, semnificativă prin program și seriozitate, a putut provoca asemenea punere a problemei — tocmai pentru că prin unele elemente ale sale evidenția un raport pozitiv între comandă și inițiativă. De aceea ne-am adresat unora din artiștii care au participat la expoziție, invitîndu-i să analizeze în termenii acestui raport demersul care a stat la baza lucrărilor. Tema acestei discuții se cuvine urmărită și în continuare, ca o problemă de fond a vieții artistice.

RED.

PROFIL

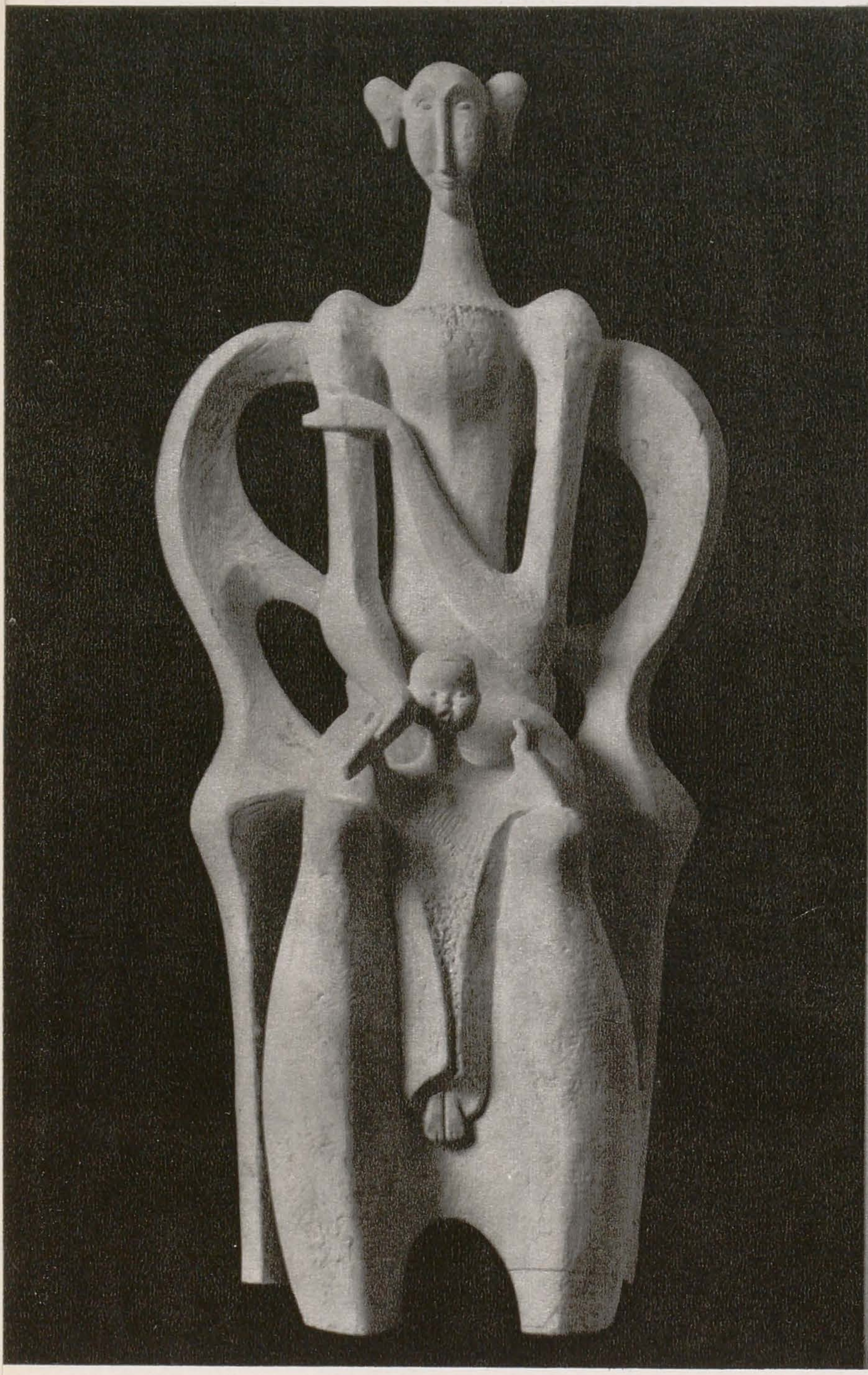
ION IRIMESCU

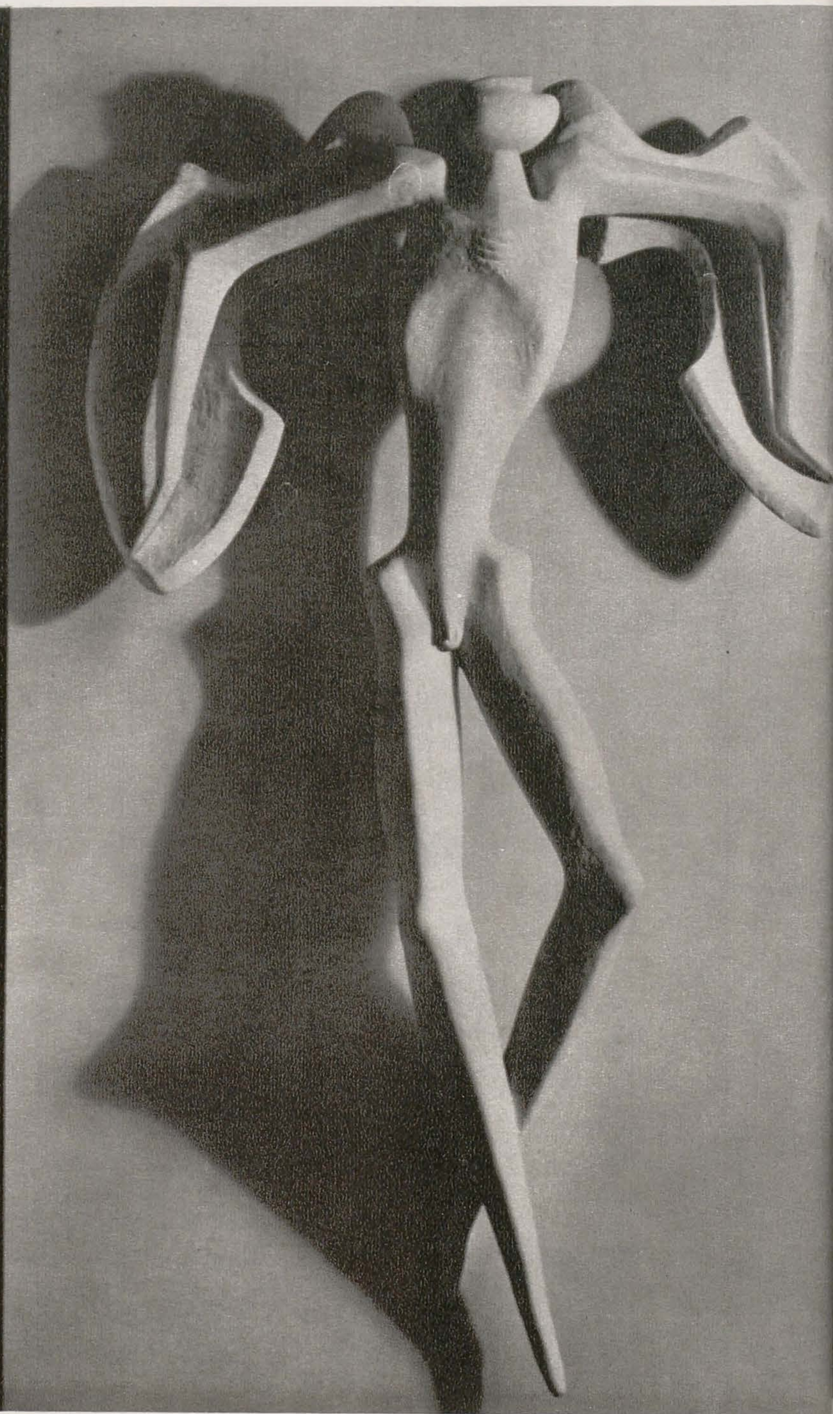
La 70 de ani doar o undă de dulce melancolie moldovenească adumbrește nedezmințita tinerețe a sculptorului. Tinerețea lui se identifică cu tinerețea operei, permanenta ei înnoire trădînd un spirit iscoditor pentru care în artă nu există formule imuabile ci numai perfectibile. Irimescu face parte dintre acei artiști pentru care reconsiderarea continuă a propriilor mijloace de expresie, complementare în suma lor finală, în parcursul lor privit retrospectiv, înseamnă manifestarea imperioasă a personalității polifonice în raportul ei cu viața: experiență; și cu arta: rezultatul concret al acestei experiențe. Ansamblul operei e comparabil cu edificiul muzical al unei fugi în care propozițiile se succed logic, se întrepătrund, sînt reluate și mereu dezvoltate armonios.

Dacă, din momentul afirmării sculpturii moderne românești, la sfîrșitul secolului trecut, se poate distinge o dualitate a orientării: linia clasică, Ion Georgescu, și linia romantică, Ștefan Valbudea, și dacă se poate demonstra (Ion Frunzetti) că aceeași dualitate va fi surprinsă în evoluție ascendentă: Brâncuși — Paciurea, atunci Ion Irimescu confirmă aliajul tipurilor clasic-romantic în «etatea» lor barocă, etate indicată de permanenta analiză a «regulilor», de perfecționarea și amplificarea lor. Cum arta fără viață este pentru artist simplu artificiu, oricît de superb ar fi acesta, punctul de pornire al procesului său de creație este realitatea, societatea, și anume societatea contemporană: «. . . în fiecare operă a lui Irimescu, de orice factură ar fi ea, dominată de spiritul unor idei combative ori axată echilibrat pe calmul bucuriei de a trăi, există un fond dominant de actualitate, un sentiment al vieții întregului social, care palpită vădit în consonanță cu sentimentul oamenilor epocii » (Ion Frunzetti). Teme general-umane, a «maternității» ori a «tinereții», înnobilate de atitudinea artistului angajat, tema «muncii», ori însuflețite de aceeași atitudine scrutînd trecutul, tema «luptei pentru libertate socială» (monumentele *1907* și *Lupeni 1929*), și a «evocării statorniciei naționale» (monumentul *Mircea cel Bătrîn*), teme la fel general-umane dar izvorîte din necesitatea artistului de a dialoga el însuși prin artă cu arta, tema « muzicii », predilectă îndeosebi în ultima vreme, alcătuiesc edificiul tematic al universului sculptorului în care evoluează constant și insistent tema «portretului», de la portretul exprimînd caracterul general al modelului și atributele lui spirituale permanente la portretul imaginar de un tradițional echilibru al subiectului și obiectului.

Realitatea, domeniu de investigare al creatorului și punct de plecare al creației, cuprinde, pentru Irimescu, deopotrivă, faptele de viață și faptele de artă pe care i le procură informația în stadiul ei actual de acumulare. Eugen Schileru, care-l consideră pe sculptor de structură preponderent clasică, relevă ecoul nuanțat și fin al asimilării lecturii selective a sculpturii europene de la elinii kuroi și korai la opera lui Bourdelle mai ales, a acestui mare sculptor francez care, în pragul curentelor moderne, reda sculpturii echilibrul sever al legăturilor arhitectonice și măsura umană. Nu-i întîmplătoare influența sculptorului francez asupra operei lui Irimescu, deși acesta nu a mai ajuns să-i fie, practic, elev: Bourdelle însuși a recunoscut că importanța demersului său în evoluția artei europene a fost înțeleasă și fructificată în România cu mult înainte ca gloria lui să devină internațională (Oscar Walter Cizek). Romantic prin cultivarea sentimentului, a dramaticului, a eroismului, Irimescu e totuși clasic cultivînd stările clare, logice: obiectul său se întemeiază pe o structură rațională geometrică, supusă unui continuu proces de simplificare, al cărui principal argument îl constituie evoluția raportului materie-spațiu. Nu-l interesează pe sculptor nervurile marmurei ori fibrele esențelor lemnoase, ci bronzul cu patina ce nu impietează asupra concepției formei și mai ales strălucirea egală a bronzului polisat. Opțiunea pentru bronzul polisat stimulează creșterea interesului pentru materie, cu atît mai mult cu cît sculptorul e tentat și de expresia combinațiilor cu email și culoare, de tip similicriselefantin. Pe bronzul polisat lumina și umbra cad după

În ilustrație: 1. Lupta cu balaurul, ghips patinat (p. 16, jos); 2. Lupeni 1929, bronz (p. 17); Maternitate, ghips; Icar, ghips; Trio, bronz; Pegas cu Apollo, ghips (p. 18—19).





un anume calcul prestabilit împlinind expresia formei și, mai ales, stabilind nemijlocit legătura dintre obiect și spațiu, continuînd obiectul în vibrația, sonoră aproape, muzicală, a acestui spațiu-mediu, cadru angajat în existența obiectului. S-a mai spus: sculptura poate să aibă ecou, poate să realizeze acustic a patra dimensiune, timpul.

Spațiul, implicat în arhitectura însăși a operei, figurează, ca în monumentul *Lupeni 1929*, un al patrulea «personaj», adică distanța marcată dintre cele două figuri în picioare (bărbatul și femeia, veghind eroul răpus și ripostînd în încremenită îndîrjire și hotărîre nestrămutată). Compoziția realizează monumentalul pe echilibrul între axele verticale și diagonale ale grupului statuar.

Axul sau axele principale ale obiectului sînt drepte verticale, impunînd staticul, adică o permanență: de o maximă concentrare a expresiei închisă în stilizarea extremă, subliniind puternica viață interioară, măreția potolită și demnitatea fără ostentație, toate de-o românească autenticitate în monumentul *Mircea cel Bătrîn*. Atitudine clasică.

Axul sau axele principale sînt drepte diagonale, impunînd dinamicul, adică o devenire: tragedie ce-și află identitatea în timp mitologic, *Centaureasă cîntînd*, sau dramă ce-și consumă dezlănțuirea în timp biblic, *Moise*. Atitudine romantică.

Dar angajarea spațiului e rodnică mai ales în învolburarea ordonată și temperată a formelor baroce reevaluînd, cu o cuceritoare finețe, în spirit contemporan, spiritul art nouveau. O surprindem în risipa generoasă a curbelor incidente subordonate evoluției aparent libere a formelor din *Îngerul Bunei Vestiri*, *Lupta cu balaurul (Sf. Gheorghe)* și *Odihna*, în desfășurarea muzicală a formelor ondulate, prelungite manierist cu o tandră mîngîiere a materiei, din recentele *Maternități* și compoziții pe tema «muzicii» (unii muzicanți amintesc, poate și tema invită la asociere, un muzicant cicladic la harpă, mileniul III), din *Pegas cu Apollo*, din purele *Forme în spațiu* ș.a.m.d. Este, s-ar părea, una dintre cele mai originale configurări din arta lui Irimescu, ea putînd fi surprinsă în două stadii extreme ale evoluției sale: *Lupta cu balaurul*, schema dinamismului compozițional e comparată de Eugen Schileru cu «un anafor care se mișcă pe loc într-un fel de crescendo exasperat al violenței», și *Pegas cu Apollo*, de o candoare a simplității epurate la maximum, realizînd un acrobatic echilibru al personajului în spațiu, schema dinamismului compozițional făcînd posibilă concretizarea iluziei de imponderabilă plutire. Aceeași imponderabilă plutire în *Icar*. Semnificația operelor diferă, dată dintru început de miturile diferite, Apollo — Icar, și de simbolurile lor, și de sensul contemporan al acestor

simboluri antice, dar concret, material, ea-i realizată de compoziția sculpturală și de dinamismul ei, de sugestia pe care acesta o comunică: Apollo — linia brațelor zeului cu lira, deschise suveran spre înălțimile poeziei pure detașate victorios de contingent; Icar — linia tragică a brațelor eroului, deschise în jos, purtînd greutatea sacrificiului, a jertfei umane în lupta aspirației spre autodepășire. Iar că această învolburare de forme și linii de tip baroc sau neo-baroc e domesticită și înnobilată de o atitudine clasică se citește, în deplina ei claritate, în sculptura *Maternitate* (cu fotoliu): în sculptura rațională, geometrică, logică a obiectului rezultat printr-o maximă simplificare e implicat un îndelungat proces de devenire spre ridicarea acestui motiv la rang de simbol al eternului uman.

În demersul lui Ion Irimescu temele și materializările lor sau numai materializările sau numai schemele dinamismului compozițional sînt reluate în timp și tocmai această reluare așază variațiile stilistice ale aliajului de tipuri clasic-romantic în etate barocă, în relații de complementaritate. Reluarea-i urmărită cu insistență, nu numai în cadrul acelorași teme mereu «reeditate», ci chiar la nivelul subiectelor: un recent desen în ceracolor (s-a remarcat sentimentul de tactilitate, specific sculptural al desenelor artistului, valoroase în sine, grafică de șevalet însă care concentrează în bidimensional cu forță de sugestie volume și spațiu), intitulat *Adam și Eva*, reface schița unei pierdute (sau distruse) lucrări din anii de studii. Sculptura, obsedant «remember», artistul își propune să o reconstituie recreînd-o, ea reprezentînd în opera artistului un temeinic suport al ideii de împlinire. Faptul primește o semnificație deosebită, reconstituirea și recrearea acestei lucrări efectuîndu-se în pragul pregătirii retrospectivei, a acestei retrospective corolare care va fi în același timp și prima expoziție personală închegată prin selecția autorului și învestită cu dreptul și datoria de a comunica ceea ce-i esențial în arta sa. Stimulator, imboldul recreării își dezvăluie forța motrice, iar procesul de creație, declanșat astfel, se împlinește în creșteri continue spre ultima expresie. Conjugate în creșterea lor logică, operele alcătuiesc acel ansamblu comparabil edificiului muzical al unei fugi în stare să comunice, de la reflectare la expresie și invenție, mesajul.

Mesajul lui Ion Irimescu, artistul, «unul dintre acei artiști rari — spune Eugen Schileru — care știu să împletească studiul atent și consecvent al naturii umane și al artei ca reflectare, expresie și invenție, cu sensibilitatea imaginației și luciditatea organizatoare, care cunosc măsura, dar și aventura spirituală și artistică, într-un fel de pulsație continuă ca și aceea a inimii».

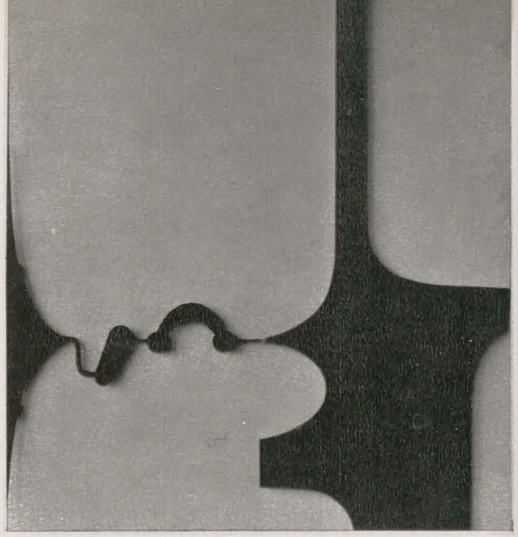
HORIA HORȘIA

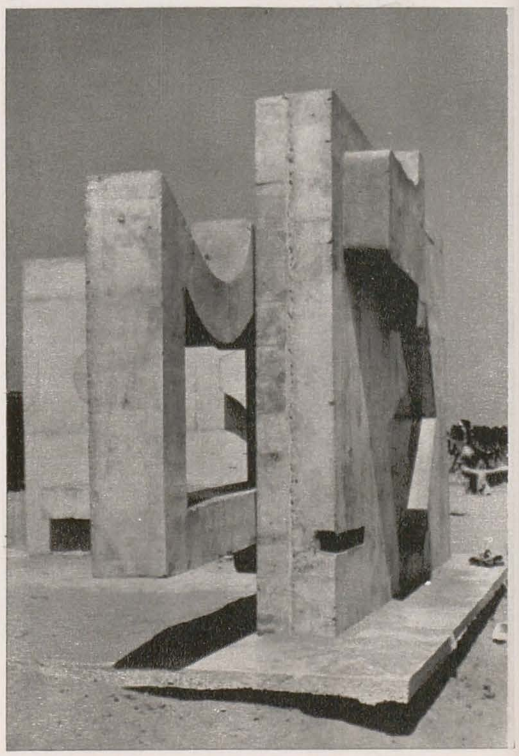
CONFESIUNE DE ARTIST

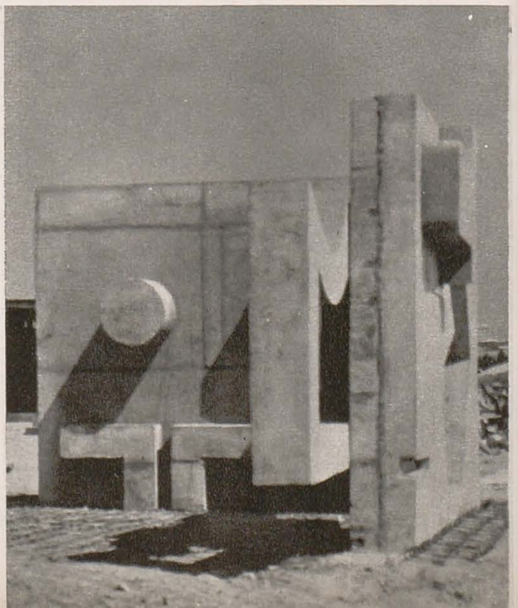
VLAD FLORESCU

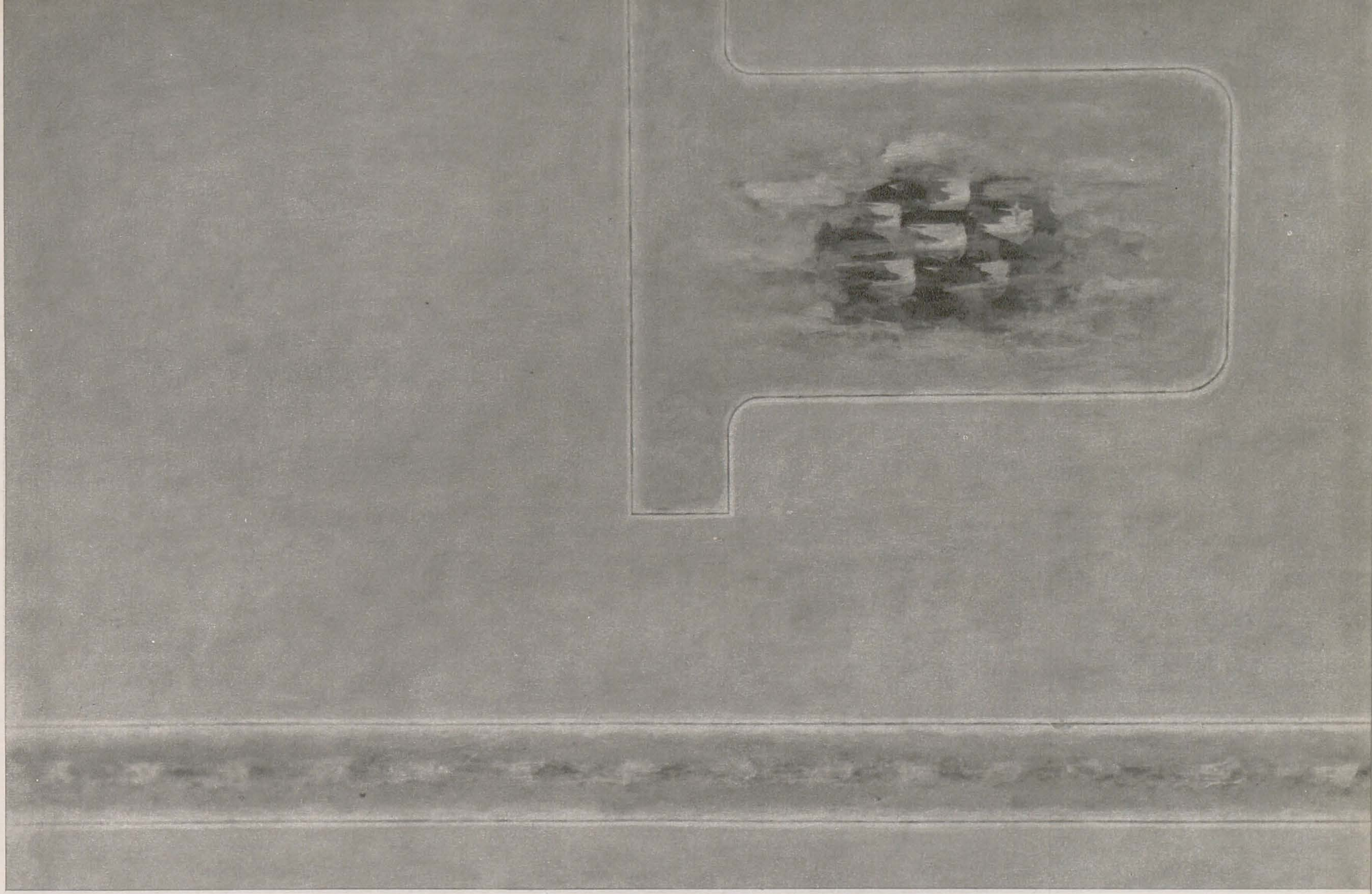
Am început pictura învățînd ad-hoc cu colegii mei să «scobesc» o pînză și s-o umplu de sus pînă jos. Și astăzi îi stimez pe cei care știu să facă bine acest lucru. Este o învățătură lungă și grea în care, pînă în cele din urmă, am ajuns «virtuoz ca o găină». Făceam fără dureri pînze multe, frumușele și egale. Abordam natura moartă și peisajul. Accesul meu la compoziție rămînea însă dificil și acest lucru nu-mi era indiferent. Începuse plictiseala. Mi-am spus atunci că trebuie să fac altceva, dar nu prea știam «ce». Nu poți da ochii peste cap și să treci brusc la alte «plăceri». Parcursesem în atelier marile experiențe — fovismul, cubismul, expresionismul; . . . nu le-am expus însă niciodată. Evident, drumul acesta nu este obligatoriu, și nu este singurul, dar pe mine mă deprinsese cu o exprimare corectă. Începeam să înțeleg că un artist trebuie să fie proprietarul exclusiv al unei probleme plastice autentice, că acolo unde nu există o asemenea problemă nu există pictură și, mai ales, că dacă ea nu este clară, artistul nu este încă matur. Dar slalomul printre falsele probleme înfipte de critici era cu atît mai dificil cu cît școala plină de prejudecăți nu ne înarmase teoretic. Bagajul acesta l-am strîns cel mai greu fiindcă pe atunci editurile de specialitate se dădeau «de-a scufundișelea» la intrarea în secol . . . (Ce pași mari și frumoși a făcut de atunci arta românească !). Aceste condiții le consider și astăzi necesare, dar nu suficiente. De aceea n-am fetișizat niciodată teoria și mi-am dat întotdeauna seama de rezultatele greoaie și uscate pe care le obțin fanaticii ei. Pentru mine pictura va rămîne mereu un fapt declanșat de intuiție. Nu se poate picta decît cu talent și talentul este un lucru atît de complex ! Am văzut artiști talentați care încep o pînză pornind de la aproape nimic și pe măsură ce lucrează o îmbogățesc cu ideile noi care le «vin» și pe care le integrează fericit. Aceasta este o concepție de bijutier. N-am putut niciodată să mă așez la șevalet decît în momentul cînd mi-am definitivat ideea. În prealabil, fac zeci și chiar sute de schițe pe un parcurs lung de timp. Și apoi le revăd după încă o perioadă, cu un ochi mai proaspăt, să văd dacă mai rezistă. Abia după aceea le transpun. În acel moment nu mai pot schimba nimic, nu mai pot deplasa nimic, nici măcar un milimetru. Procesul meu de gestație, pe măsură ce trece timpul, este din ce în ce mai chinuitor. Iată de ce pentru mine ideea de spontaneitate nu există. Nu există decît rigoarea. Întotdeauna procedez la o gradare a intereselor în pînză. Prima este compoziția alcătuită din două, maximum trei forme expresive reprezentînd *ideea* temei cerute și nu realitatea ei pedantă. Astfel eu pictez «ideea de electricitate», ideea de hidroameliorare etc. și am credința că în felul acesta exprim mai dens realitatea care mă înconjoară. Am predilecție pentru compozițiile deschise și acord o mare importanță spațiilor de respirație a pînzei. Subordonată compoziției, și pentru ca decizia să cadă cît mai puternic pe ea, este culoarea. Pentru aceasta, paradoxal, a trebuit să pun o foarte pronunțată surdină contrastului de valoare și mai ales de culoare, pe care am împins-o pînă la limita perceperii formei. Am contrariat astfel profund pe unii artiști și critici, aceasta fiind pentru unii un lucru de neconceput. Îi înțeleg: desființînd ambele contraste, s-ar părea că merg spre desființarea principiilor optice și a picturii însăși. Dar eu tocmai acest lucru îl propun, această limită de percepere care îmi dă posibilitatea *transfigurării realității*. Finisajul este iarăși un capitol asupra căruia insist, poate puțin prea mult, pentru că am convingerea că nu trebuie să diminuezi o concepție prin lipsa de virtuozitate. Mă străduiesc să obțin griuri luminoase, să mențin transparența tonurilor și, în general, picturalitatea pînzei. În afara picturii de șevalet mă preocupă arta monumentală. Am început cu tehnica mozaicului ștanțat și am lucrat în diverse colective. Deși îmi place foarte mult mozaicul, am senzația unei retroversiuni în latinească. Rămîn adeptul materialelor noi care, din păcate, la noi sînt foarte puțin experimentate, pentru că artistul riscă de două ori. O dată, prin lipsa de tehnicieni care să-i execute transpunerea lucrării în material definitiv și, a doua oară, prin lipsa de receptivitate a clienților, mai obișnuiți cu materialele clasice. Aceasta a fost și povestea betoanelor armate în Franța. Pe vremea cînd Auguste Perret le perfecta tehnica, studenții de la arhitectură preferau unei lecții de beton armat una de acoperișuri gotice. Iar la betoanele artistice s-a trecut mai tîrziu, cînd frumusețea acestei «roci» a înlocuit tencuielile care crapă urît. Structurile și griurile obținute cu o fidelitate impresionantă au făcut ca betonul să aibă din ce mai mulți adepți. Pentru a face însă betonul să te asculte este necesară o oarecare școlarizare; altfel, riscurile sînt foarte mari. De betoane m-am apucat cînd Lia Szasz mi-a cedat contractul ei pentru Costinești, remarcînd că formele mele corespund necesităților și «sentimentului» betonului. Nu a fost vorba decît de un transfer al formelor pe care le compun în dreptunghiul pînzei, cărora le-am adăugat o a treia dimensiune. Nici nu aș fi putut gîndi «în mai multe feluri», după împrejurări. La aceasta s-a adăugat un beneficiar generos din toate punctele de vedere (U.T.C.) și colaborarea civilizată cu arhitectul (Ciuli Enescu). M-am străduit să lămuresc aici unele lucruri referitoare la ceea fac. În concluzie, refuz ideea că aș fi abstract și cred că abia în această etapă am putut să reflectez mai sincer asupra *realității*.

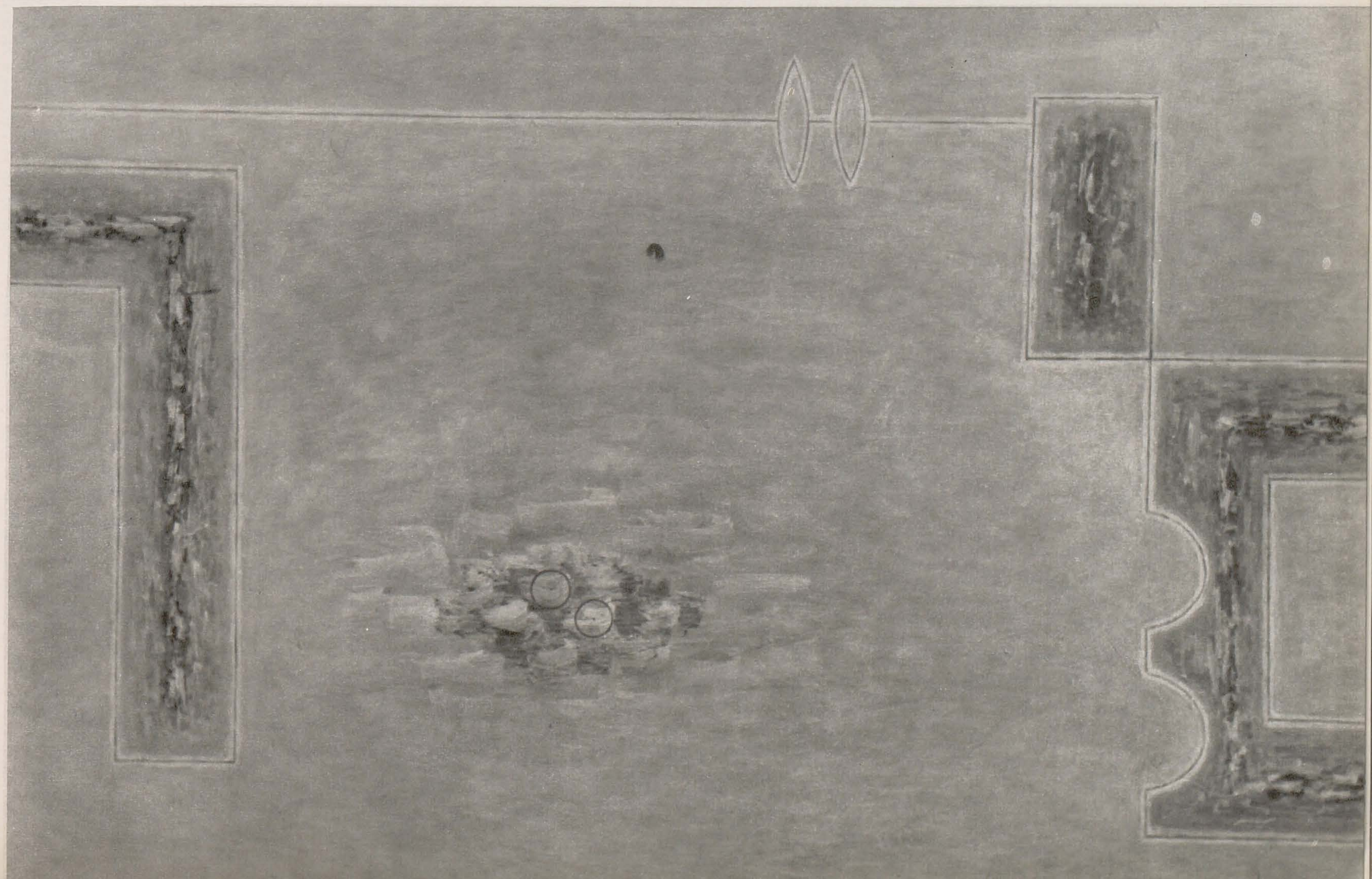
În ilustrație: 1. Proiect de artă monumentală pentru hidrocentrala «Porțile de Fier»; 2. Concă—ambient, beton armat, Costinești; 3—4 (împreună cu MARIUS CILIEVICI): Ambient, beton armat, Costinești; 5. Hidroameliorări, ulei pe pînză; 6. Electrificarea țării, ulei pe pînză.

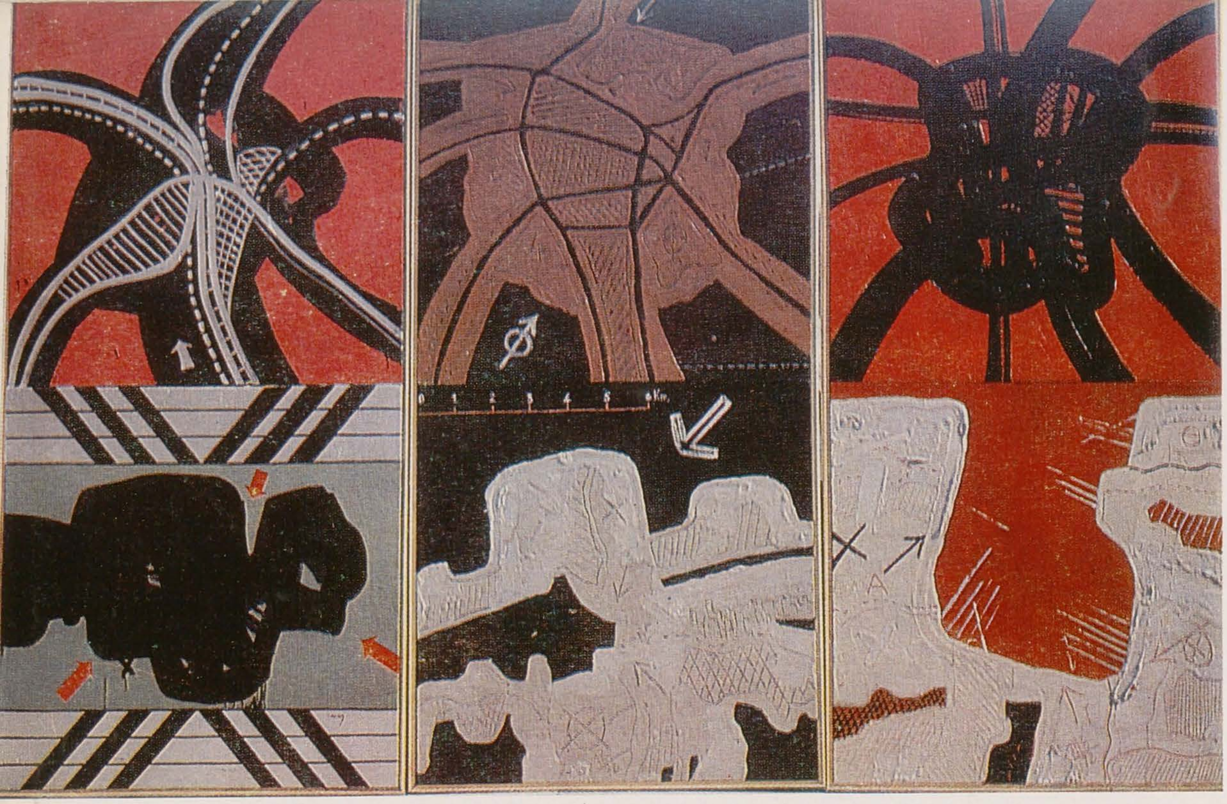


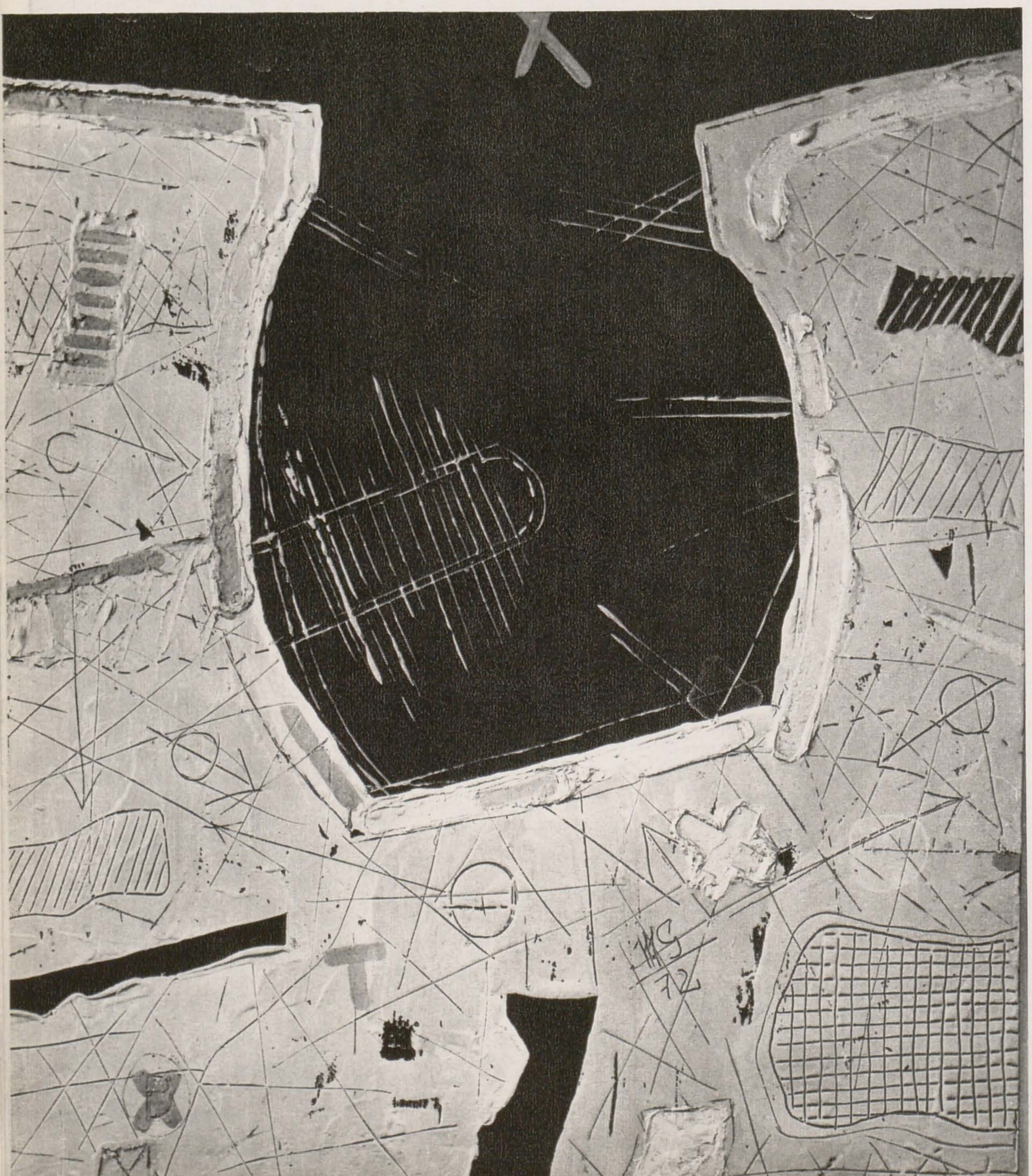










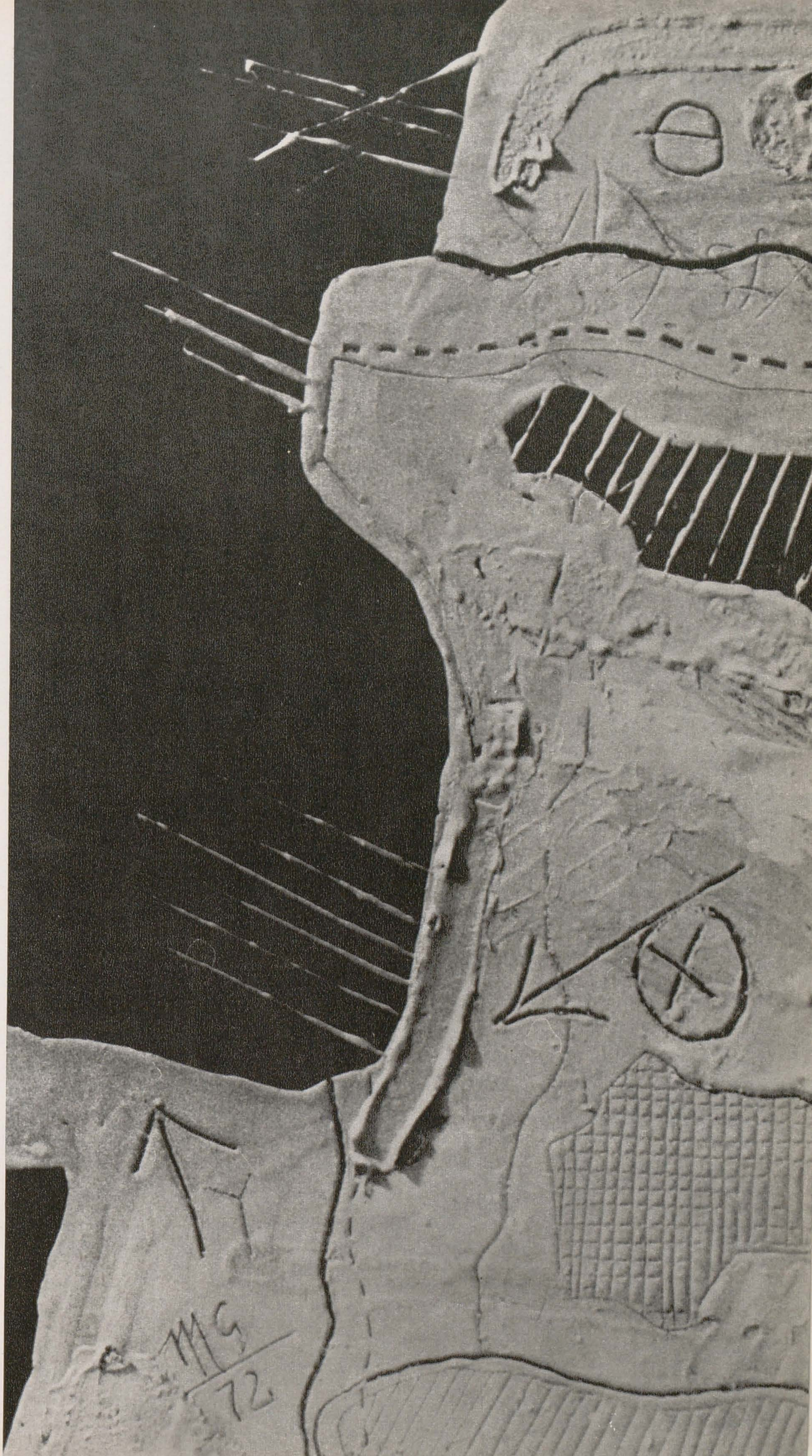


Lectură: Tablourile gliptice ale lui MARIN GHERASIM

În orășenismul său patetic și declarat, Marin Gherasim nu-i un anxios al civilizației, așa cum, aplaudînd sau dezaprobînd, au comentat cronicarii expoziției de la «Apollo», după o lectură simbologică a imaginilor — abundente în indicii ale spațiului citadin. La Marin Gherasim însă, «urbanul» nu-i *obiectul* meditației (pentru exaltare: paseistă sau tehnolatră), ci *locul critic al experienței sensibile*. Relațiile imaginii avertizează asupra substratului conflictual. Sînt relații de tip binar — contraste ale valorilor (alb-argintiu și negru-brun), ale tonurilor (roșu-albastru), alternanțe etanșe de pozitiv-negativ, plin-gol, succesiuni de serii imprevizibile (alfabet informal) și serii redundante (semnale citadine) etc. Vechiul topos expresionist «oraș tentacular» e adoptat ca figură a stărilor labirintice și stăruie ca o cheie a ciclului de «Urbane» (uleiuri, culori acrilice, grafică, tehnici mixte). Imaginea se constituie cantitativ, prin cumul de secvențe, explicitînd abundent o *situație a pictoricității* resimțită ca o criză în primul rînd a materiei: orizontul senzorial lipsit de natură, adică de stimulentul perceptual organic, e refăcut la un nivel al iluzionismului chimic. Tactilitatea este sugerată de calitățile vopselelor, valorile de sugestie ponderală și termică refac, la nivelul strictei tehnologii a picturii (strictă, însă deficitară), un standard de pictoricitate, o structură sinestezică a imaginii. Materialul face parte din limbaj. Culoarea metalizată, de pildă, e un ton *denotativ* pentru semnificarea anorganicului și agită ipotetice *afecte de laborator*, opuse afectelor ce apar prin legătura omului cu natura. Condiția senzorială e intelectualizată, materialul tinde să acționeze pe cale conceptuală asupra imaginației noastre. Ambiția lui Marin Gherasim este să degajeze un *nex senzorial* specific spațiului urban, pe care se poate întemeia noua sensibilitate, recuperarea înstrăinării de natură. (Pictorul solicită așadar din plin facultatea de «recreare secundă» a privitorului său, îl copleșește cu semnale, încît ajunge să fie apodictic prin insistența revelării, dar în același timp atinge uneori violența și fanatismul unei arte primitive, cum și e — chiar dacă are un stagiu de două decenii — în ordinea viitoristă a picturii.) Căci arta aceasta merge instinctiv în direcția (informațională) identificării dintre limbaj și mesaj. Picturalitatea

joacă rol de *captatio benevolentiae*, menită a trezi interesul față de semnificația implicită a limbajului. Juxtapunerea de factori senzoriali e desigur o manieră eclectică, dar ea tinde la sinteză, la un «supra-semnal» structurat după modelul perceptiv-intelectiv al funcției de aprehendare. Intuiția artistului ordonează componentele ținînd seama de puterea lor de apel fizic: de pildă, impactul primar, produs de suportul petelor largi de culori saturate, precede și asigură impactul secundar al scriiturii aplicate. Orizontul naturist al picturii refăcut abstract, chimic, e continuat, în complementara lui psihică, prin scriitura zgîriată pe culoare. E o graficare gestuală, purtînd mesajul pulsiunilor nervoase, linii, puncte, virgule, hașuri, tipice manifestări grafice ale dinamismului psihic, alternînd cu semne articulate, ordonate în sintagmele unui cod convențional — metrologic, rutier. Asocierea celor două marii serii insinuează substratul lor comun de factori ai comunicației (cf. vechiului postulat tehnica — prelungire a fiziologiei): gestul expresiv naște semne, iar signaletica socializată pare a fi conceptualizarea, stilizarea și darea în funcțiune a alfabetului stărilor senzorio-motorii. («Sistemul» de linii, cruci etc. indică într-adevăr o conduită antropologică analizabilă în termeni de activitate: stimuli și inhibări, permisivitate și interdicție, alertă și stopaj.) Căci numărul tiparelor operaționale e finit, presimte artistul, angajat în căutarea unei economii a limbajului care să noteze complicata situație a «eului» într-o lume la care se adaptează sensibil prin transferuri. Cu această tendință la exhaustiva exprimare a procesului de urbanizare a complexului sensibil, lucrările lui Marin Gherasim sînt cu adevărat *tablouri gliptice*, picturi purtătoare de inscripții. Par acquis de conscience, să adăugăm că ele au un antecedent în expresionismul abstract al lui Franz Kline, la fel unind o artă materiologică și o scriere gestuală, dar pictorul nostru estetizează, introduce ritmul interior lent și meditativ al caligrafiei și grația orientală.

ANCA ARGHIR



În ilustrație:
1. Urban I; 2. Urban XII; 3. Urban '72 (detaliu)

Prima expoziție a lui Adrian Popovici a însemnat un remarcabil succes: cuvîntul *revelație* nu a însoțit de prea multe ori, și mai ales, cu atîta îndreptățire, debutul tinerilor sculptori.

Prin ricoșeu față de formulele de școlarizare ce au menținut mai mult sau mai puțin disimulat ceea ce s-a numit «limba veche» a sculpturii, a apărut — cel puțin la institutul din București — în ultimii ani o soluție pe care Adrian Popovici, «moștenind-o», a condus-o la o concluzie cu un notabil coeficient personal. *A sculpta nu altceva* — menținîndu-se în limitele figurației, chiar dacă distanțîndu-se de real — *ci altfel*, și anume după o «poetică» a nonfinitului; ușurință de contact — chiar dexteritate — cu un material precar, provizoriu, ce determină forma — «materiam superat opus» dus la ultima consecință pe făgașul expresionist-mizerabilist. Cam aceasta ar fi împrejurarea, «accidentul autobiografic», pe care a știut să o fructifice Adrian Popovici, nu fără să includă (probabilele) afinități cu Ypousteguy — dintr-o fază mai veche — și cu Marino Marini. Pe planul «tehnicii», accentul particularizator vine din eficacitatea manifestării temperamentale expresioniste, ca proces de «alienare a corporalității» și de mortificare a suprafeței, în ceea ce sculptorii numesc *judecata de pipăit*. Compoziția *Artistul și opera* — în relație de «oglindire», cu «ravagiile timpului» asupra artistului — de altfel problema timpului și perisabilității revin în lucrări, dînd de bănuit prezența unei constante de gîndire — aduce o *ilimitare enigmatică*, conform cu situația pe care Vianu o formula astfel: «enigma se reface și se prelungește într-o perspectivă ilimitată».

Adrian Popovici face, chiar de la început, dovada acelei energii asociative ce obligă la proiectarea creației sale pe terenul judecății filosofice și morale.

MIHAI DRIȘCU

În ilustrație: Artistul și opera, ghips

DEBUT

ADRIAN POPOVICI

DE VORBĂ CU PAVEL ILIE DESPRE «CONSTRUCŢII LIRICE»

A-l situa pe Pavel Ilie într-un curent *anume* dintre multiplele ce se afirmă astăzi ar fi o încercare dificilă, o încadrare imprecisă şi neconcludentă. Sculpturile şi desenele sale în stil schiţă, modul de a le prezenta — denotă o *atitudine de spirit* comună multor orientări, aparent foarte distincte (artă conceptuală, Land'art, Process'art, Earth'art etc.) care, toate, amendează conceptul tradiţional al artei ca obiect-de-desfătare-estetică. Opere de sinteză, creaţiile sale pot fi integrate — prin afirmarea categorică a *primatului ideii* — artei conceptuale; rigoarea organizării, geometria lor subiacentă ţin de o atitudine constructivistă (puternic evidenţiată în lucrările mai vechi); în sfîrşit, aspiraţia de a fuziona ambientul uman cu cel natural, de a unifica arta şi viaţa — le conferă atributele unei arte ecologice. Pe de altă parte, substanţa poetică, timbrul liric al lucrărilor, aroma lor de primordialitate — sînt strîns legate de datele ecologice ale artistului, de orizontul spiritual al lumii din care vine. Căci creaţia lui Ilie Pavel este marcată de determinantele interioare ale unei matrici stilistice româneşti, fapt intuit cu sagacitate de unul din comentatorii săi englezi *, care aprecia că « antecedentele sale sociale tradiţionale, în mare măsură rurale, ca şi mijloacele artei populare, îi permit să ilustreze — cu deosebită strălucire şi individualitate — atitudini şi obsesii foarte contemporane ». Impecabila factură manuală, rigoarea geometrică a structurilor, transsubstanţializarea unor materiale lipsite de spectaculozitate — concură la producerea unei secrete seducţii estetice. În pofida neprogramării ei. Aura poetică a acestor construcţii ambientale izvorăşte însă, în primul rînd, dintr-un anume neprevăzut al lor, din felul cum forma şi proporţiile lor stricte intră în relaţie şi se combină cu spaţiul, într-o complicitate plină de taină. Astfel ansamblul enigmatic, de o simplitate genuină, al mănunchiurilor de nuiele, dispuse într-un « aranjament » de ocultă « Ykebana », sugerează atmosfera unor relaţii familiale de tip arhaic; sau ne poartă gîndul la străvechiul ritual autumnal al topirii cînepii.

« Construcţiile lirice » ale lui Pavel Ilie au implicaţii de infinită rezonanţă. Sînt simboluri a căror funcţie este de a realiza « situaţii de environment », care să declanşeze trăiri catartice, să deblocheze spiritual privitorul şi să-l integreze în dimensiunea generoasă a naturii.

Galeria de artă Richard Demarco din Edinburgh şi parcurile de la Turnhouse Farm şi Hope's House (Scoţia) au găzduit în primăvara aceasta sculpturile realizate de Pavel Ilie într-un răstimp de patru luni, interval în care a fost oaspetele galeriei. L-am rugat pe Pavel Ilie să facă unele precizări asupra sculpto-construcţiilor realizate în etapa Scoţia '73:

— M-a intrigat denumirea de *sculptură*, « generic » sub care v-aţi prezentat lucrările la The Richard Demarco Gallery.

P. I. — Am vrut să le delimitez de « obiecte », noţiune care — în accepţia mea — defineşte o construcţie plastică în care sensul decorativ precumpăneşte; or, lucrările mele au şi semnificaţii spirituale. Un al doilea motiv ţine de tehnica modelajului — proprie sculpturii — la care am recurs uneori.

— Mult mai cuprinzător mi s-ar fi părut termenul de « construcţii ».

P. I. — Iniţial, m-am oprit şi eu asupra lui; intenţionam ca pe afişul expoziţiei să figureze şi denumirea de « construcţii lirice ». Apoi am optat pentru soluţia cea mai simplă.

— Presa şi posturile de radio engleze ** au salutat în termeni deosebit de elogioşi lucrările expuse la Edinburgh. Printre alţii, Edward Gage afirmă că « *ele au acea prezenţă stranie şi obsedantă, acea calitate de independenţă şi atemporalitate care marchează întotdeauna simbolul poetic şi care ne permite să întrezărim adevărul prin intermediul unei metafore* ». Şi criticul de la *The Scotsman* *** şi cel de la *The Guardian* **** consideră drept cea mai « obsedantă structură », « un obiect de o misterioasă forţă », — sculptura intitulată « Lupta îngerului ». Această lucrare îi sugera aceluiaşi Edward Gage analogia cu forme din « repertoriul Bosch ».

Care este « lectura-de-autor » a acestei sculpturi simbolice şi în ce material aţi realizat-o?

P. I. — Am vrut să pun accentul pe lupta, pe zbaterea spiritului de a se elibera de materie — accident şi totuşi necesitate a existenţei noastre. Sculptura intitulată *Lupta îngerului* era în fapt o mare sferă, uşor ovoidală (diametrul 3 m), acoperită cu « lipitură » (un amestec de lut, paie etc.), modelată cu mîna şi şlefuită în aşa fel încît paiele dădeau o strălucire caldă, aurie, marii suprafeţe de argilă cafenie. Scheletajul ovoidului: două emisfere realizate din metal subţire, acoperite în plasă (peste care am aplicat « lipitura »), fixate laolaltă prin frînghii. Într-o secţiune transversală a acestei forme era fixată o folie dublă din material plastic translucid, de culoare fumurie cu ape violacee.

— Cordelia Oliver vedea aici pe « Ariel şi Caliban, elementul terestru şi cel aerian în perpetuă luptă creatoare ».

P. I. — Un lucru m-a uimit: criticii englezi mi-au intuit cu mare acuitate « ideea » fiecărei lucrări, fără să fi schimbat o vorbă cu ei. Pe unii nici măcar nu-i cunosc.

— Şi acum, cîteva precizări în ce priveşte materialul şi tehnologia lucrărilor cu caracter ambiental din aer liber.

P. I. — Unele sînt alcătuite dintr-o singură piesă, precum forma amplasată într-un copac, formă realizată din împletitură de frînghie pe un schelet metalic. Alte structuri, fixate tot în copaci, sînt un montaj de două piese. Carcasa metalică a uneia dintre aceste construcţii ambientale este învelită în blană lăţoasă de oaie. Celelalte două ambienturi (asamblaj din două piese fiecare) includ tot o şarpantă de metal în plasă, acoperită cu folie de plastic şi « îmbrăcată » în textile violent colorate (oranj—citron, roşu, violet, roz). Am mai conceput o serie de construcţii environmentale (executate tot pentru parcuri) din bare prismatice din metal vopsit în tonalităţi intense (în proiect indicasem răşini sintetice), dispuse fie printre crengile copacilor, fie pe peluză. Sînt construcţii ce oferă doar imaginea parţială a unui proiect mai vast (« strong », cum spun englezii): o aglomerare de asemenea forme ambientale al căror suport să fie un parc întins sau chiar o pădure.

— Implică această atitudine o abandonare a clarei poziţii constructiviste pe care o afirmau « ipotezele de arhitectură » prezentate la prima bienală constructivistă de la Nürnberg?

P. I. — Nu abandonez constructivismul. El are pentru mine valoare de lege, de cod la care apelez mereu pentru organizare. Este posibil ca în viitoarele mele lucrări poziţia constructivistă să fie mult mai puternic subliniată. După cum, într-o zi, s-ar putea să fac lucrări în materiale foarte nobile. Construcţiile mele sînt întotdeauna generate de idee, de un gînd poetic, de o stare anume. Ele se nasc dintr-o necesitate a *conţinutului* care determină şi materialul. Recursul meu la materiale « de rînd » (lemn, nuiele, fîn, pămînt) socotit de unii, în chip eronat, ca adeziune la « arta săracă » — are doar sensul afirmării simplităţii, organicului, naturalului.

OLGA BUŞNEAG

---

* Edward Gage, « *Magic that makes base materials precious* », The Scotsman, 5, 3, 73.

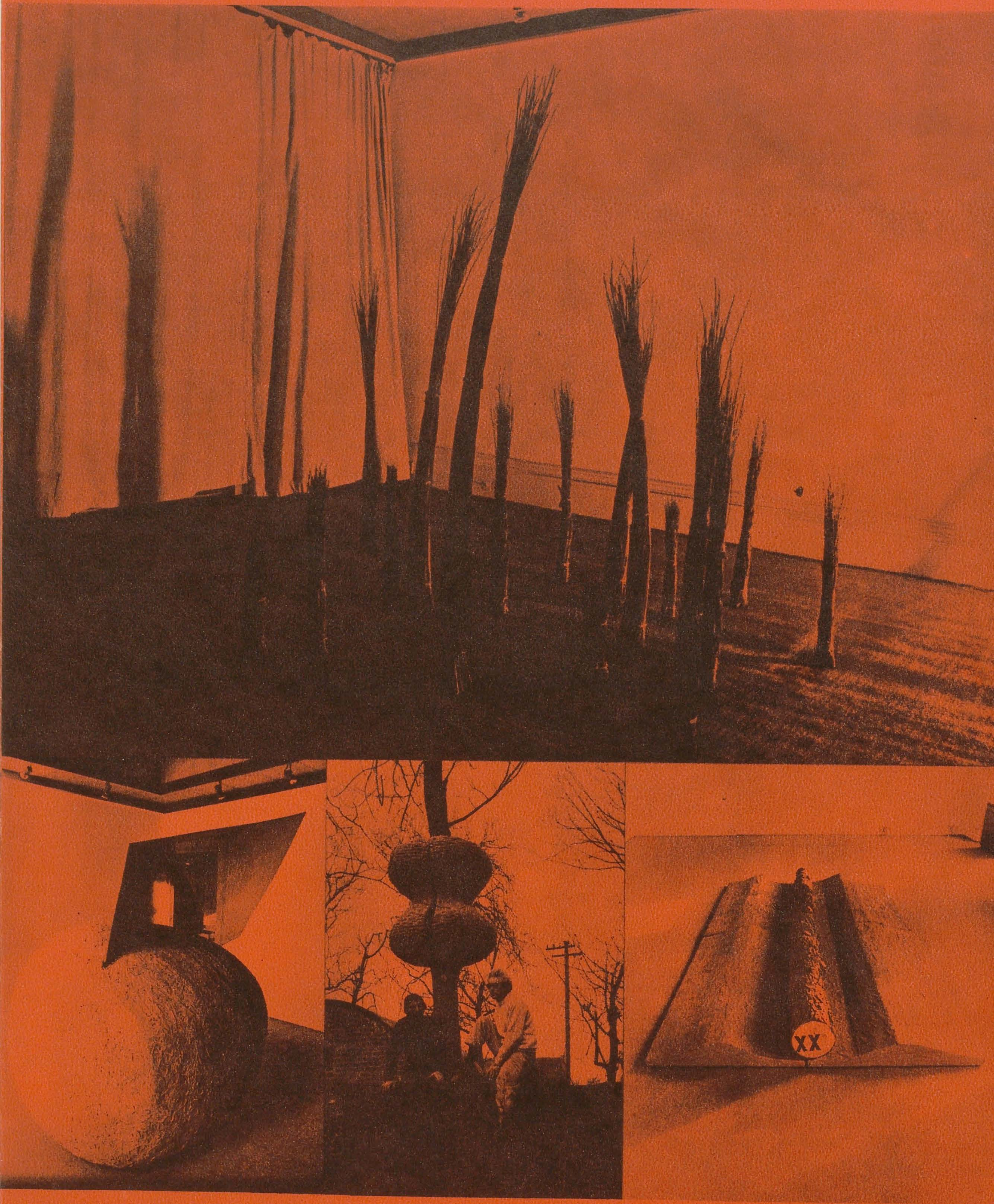
** *The Daily Telegraph* (9 martie 1973) (sub titlul « Innovation in Art of Romania », semnat de Terence Mullaly) opinează că expoziţia lui Pavel Ilie « reprezintă un interes cu totul special şi pentru lumina pe care o aruncă asupra fenomenului artistic din România ». După opinia cronicarului, expoziţia are valoarea unui « şoc puternic », a unui martor care atestă că « . . . există artişti români care experimentează noi tehnici şi modalităţi inovatoare în vederea lărgirii limbajului artistic ».

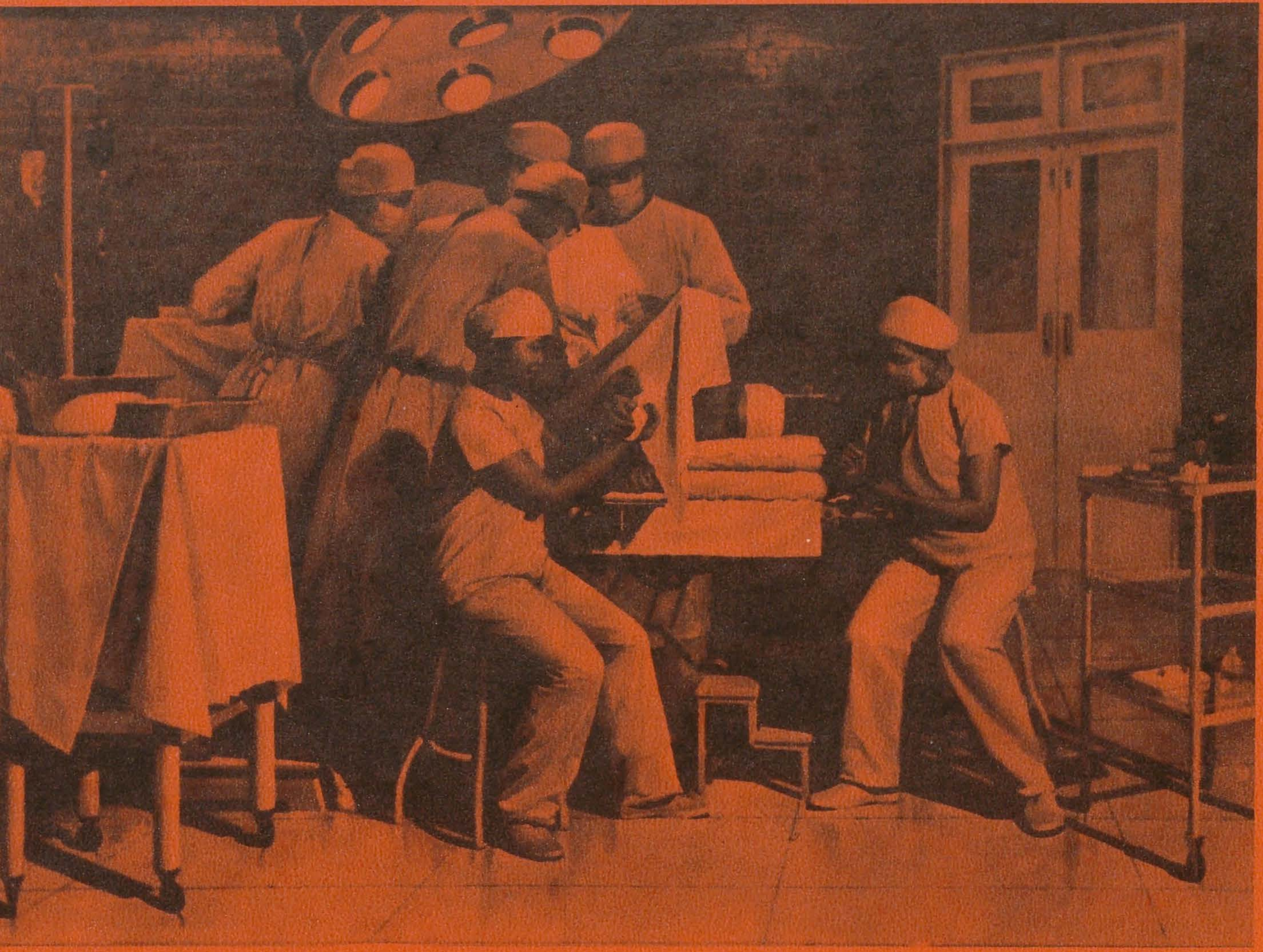
*** Edward Gage, *loc. cit.*

**** Cordelia Oliver, « *Pavel Ilie Exhibition in Edinburgh* », The Guardian, 15, 3, 73.

În ilustraţie:

1. *Nuiele, sculptură (răchită)*
2. *Lupta îngerului, sculptură (tehnică mixtă)*
3. *Construcţie ambientală (metal şi frînghie)*
4. *Copacul, sculptură (tehnică mixtă)*


XX



REPRODUCERI: 1. HOU I-MIN, DEN SU, GIN SAN-I, CIJAN CIEN-TUN, IUAN HAO, IAN LIN-GUI, LUO GON-LIU: *Să ducem pînă la capăt Marea Revoluţie Culturală Proletară*, ulei; 2. U ZUĂ-JEN: *Şoimii săgetează văzduhul*, pictură chinezească tradiţională; 3. TEN MU-LI: *Operaţie cu anestezie de acupunctură*, ulei; 4. CIAO DA-FU, VAN SEN-GIUN, HU GI-MIN: *Marele zid al prieteniei*, afiş

CENACLUL TINERETULUI

atelier '35

Cenaclul tineretului şi-a reluat activitatea după o vacanţă prelungită în care a deliberat asupra « profilului » specific. În anii trecuţi, cenaclul era un teritoriu de încercare a aripilor; aici s-a făcut publică vocaţia multor artişti astăzi « consacraţi », chiar dacă încă tineri: Constantin I. Popovici şi-a expus primul bust « Bacovia », germene al monumentului de mai tîrziu, Bernea şi alţi foşti studenţi îşi supuneau aici primele lucrări autonome, mai puţin pentru o « confruntare » cît pentru a exersa şi controla posibilitatea de a comunica social, de a experimenta claritatea şi deci identitatea proiectelor. Generaţiile noi, se pare, înregistrează şi în acest domeniu o maturizare mai grăbită. Statutul de funcţionare preconizat acum pentru cenaclu este expunerea publică, într-o galerie « din centru ». E un program ambiţios, presupunînd o prealabilă reflexie în singurătate — pentru că publicului larg se cuvine a-i propune opere finite, în sensul poetic de « lumi constituite »: pentru a fi acest cenaclu un loc specific de dezbatere, de investigare a perspectivelor artei şi a relaţiei ei cu publicul. De aceea, după două prime expoziţii destul de frumoase, dar imprecise (una de pictură, în iarnă, alta de grafică, în primăvară), se încearcă un ciclu al cărui scop cvasi-didactic (auto-definire dar şi elucidare pentru public) este de a sugera artiştilor să-şi cunoască timbrul distinct al vocaţiei — caracterizată prin *atitudine* (ca o dată stabilă a personalităţii) mai mult decît prin limbaj (care poate varia fără să trădeze constanta esenţială). E o primă ipoteză de acţiune critică promovată de artişti (în echipa de « conducere » a cenaclului criticii sînt în minoritate şi îndeplinesc rostul maieutic faţă de tendinţele artiştilor manifestate ca virtualităţi). A lua cunoştinţă de propria posibilitate, acest scop firesc al oricărui « cenaclu » de tineri, este un program de severitate juvenilă a voinţei de artă, implicînd conştiinţa că arta răspunde necesităţii omului contemporan de cercetare a lumii. **Red.**

În ilustraţie:
1. ALMA RUSESCU, VANDA MIHULEAC: *Afişul expoziţiei*
2. GRIGORESCU ION: *Noaptea, litografie*
3. MATEI LĂZĂRESCU: *Jurnal, tehnică mixtă, desen*
4. GHEORGHE COCLITU: *Mireasă, acvaforte*
5. DAN ALEXANDRU IONESCU: *Măşti, litografie*
6. ALEXANDRU CHIRA: *Geometria şi natura, desen tuş*

IPOSTAZE FIGURATIV

Sala «Orizont», 4—18 aprilie 1973

Au expus:

GRIGORESCU ION (n. 1945)
MATEI LĂZĂRESCU (n. 1948)
FLORINA LĂZĂRESCU (n. 1947)
MARIN GHERASIM (n. 1937)
DAN ALEXANDRU IONESCU (n. 1940)
MIHAI MICU (n. 1950)
ALMA RUSESCU (n. 1948)
NICOLAE KRASOVSKI (n. 1944)
GEORGETA BORUSZ (n. 1944)
BARBU NIȚESCU (n. 1942)
AUREL BULACU (n. 1947)
HORIA BERNEA (n. 1938)
VALENTIN POPA (n. 1940)
ALEXANDRU CHIRA (n. 1947)
GHEORGHE COCLITU (n. 1943)

PICTURĂ ȘI GRAFICĂ DIN R. P. CHINEZĂ

SALA DALLES, martie-aprilie 1973

Sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în ziua de 23 martie s-a deschis la sala Dalles *Expoziția de pictură și grafică din Republica Populară Chineză*. La vernisaj au luat cuvîntul Ion Dodu Bălan, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Cian-Hai-Fun, ambasadorul R.P. Chineze la București. Au participat, de asemenea, și doi cunoscuți pictori chinezi — Than-Sul-Su, conferențiar universitar la Institutul de Arte Plastice din Canton și Cin-Yui-Su, activist al grupului cultural de pe lîngă Consiliul de Stat, — membri și atașați de presă ai ambasadelor străine, personalități ale vieții culturale, artiști, critici de artă.

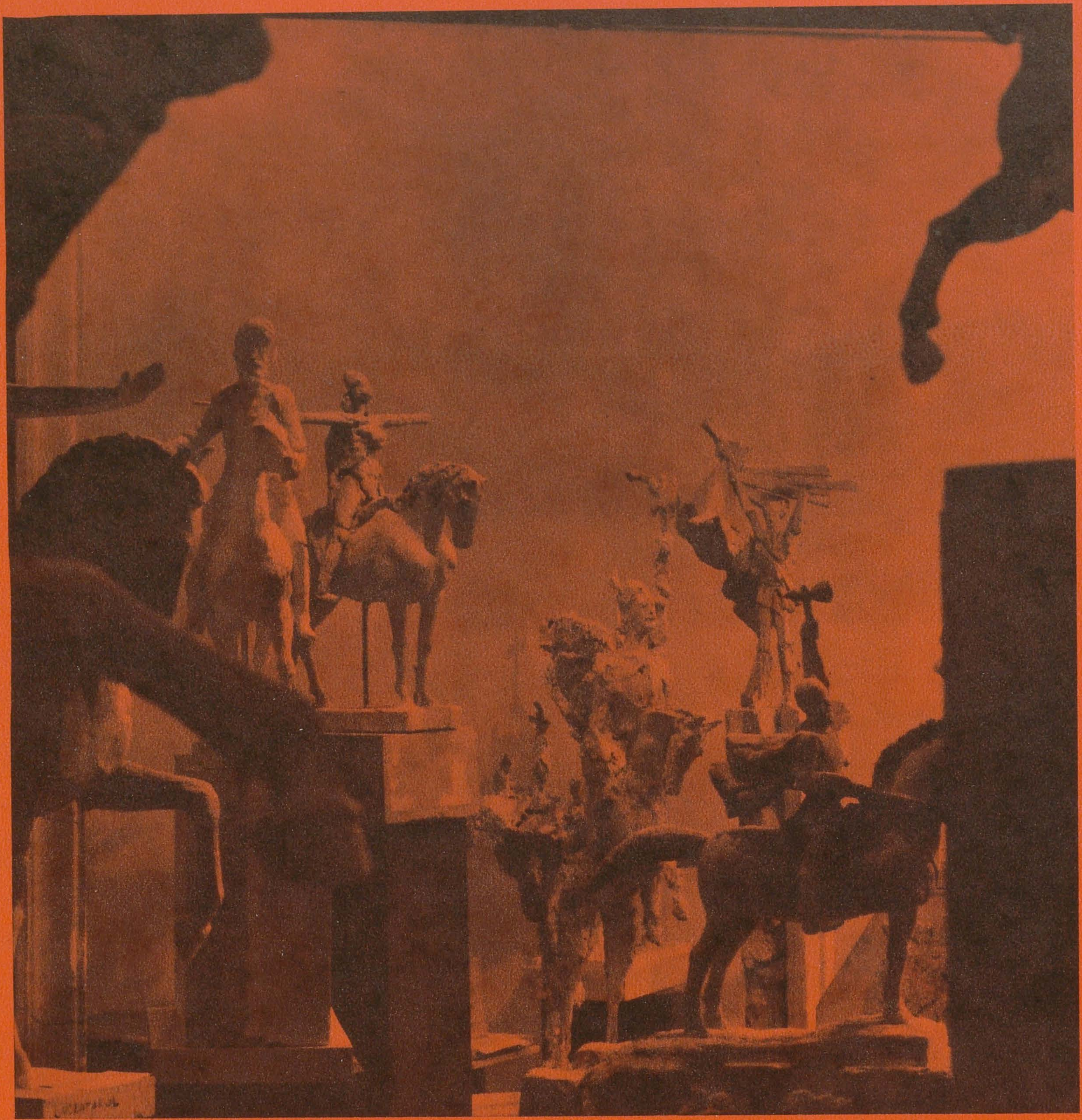
Destinată consolidării prieteniei dintre popoarele chinez și român și promovării schimburilor culturale dintre cele două țări, ampla manifestare din sala Dalles reprezintă o selecție din operele de artă plastică realizate în perioada Marii Revoluții Culturale Proletare din China.

Lucrările pot fi grupate în patru mari categorii: pictură în ulei, pictură chinezească tradițională, grafică, picturi de anul nou. Indiferent însă de procedeele tehnice utilizate, de factura lor modernă sau tradițională, operele expuse aspiră, toate, la a fi martori ai programului de construcție a țării, ai elanului revoluționar care animă poporul în edificarea Chinei socialiste.

În efortul lor de a reprezenta, de a reconstitui realitatea dinamică și plurivalentă a Chinei populare, fenomenele politico-economico-sociale ale actualei etape, artiștii chinezi au exploatat cu succes procedeele picturii realiste. Vibrante realizări în această tehnică înscriu piesele *Să ducem pînă la capăt Marea Revoluție Culturală Proletară* de Hou I-Min, Den Su, Gin San-I, Cijan Cien-Tun, Iuan Hao, Ian Lin-Gui, Luo Gon-Liu sau *Nu voi înceta niciodată lupta* de Tan Siao-Min. Remarcabilă, pentru efortul de echivalare a realului, pentru minuția facturii și evocarea atmosferei specifice unei săli de operație, este lucrarea semnată de Ten Mu-Li *Operație cu anestezie de acupunctură*.

Piesele de pictură chinezească tradițională se disting printr-o anume viziune a spațiului, desfășurat etajat, ca în vechile stampe, și prin calitatea execuției. In acest context excelează creația lui U Zuă-Jen — *Șoimii săgetează văzduhul*, evocatoare prin amploarea spațialității extinse într-un infinit vertical și finețea facturii. Tot în continuarea tradiției stampei chinezești se situează și cele mai interesante peisaje din expoziție: *Noi ogoare într-o vale pietroasă* de Lin Fu-Sini; *Sudul Fluviului Iantzî — un ținut al belșugului* de Cian Sun-Ian sau *Canalul Sianian* de Siu Sian, Sun Ven-Zî, Ia Min.

Lucrările de grafică (gravură, desen, afișe) se remarcă prin abordarea unei tematici generoase, actuale, printr-o execuție precisă, elegantă, ce denotă vechi și strălucite vocații de artizani. Un accent tonic, vital, de o încîntătoare exuberanță cromatică, îl aduc în expoziție voioasele «picturi de anul nou».



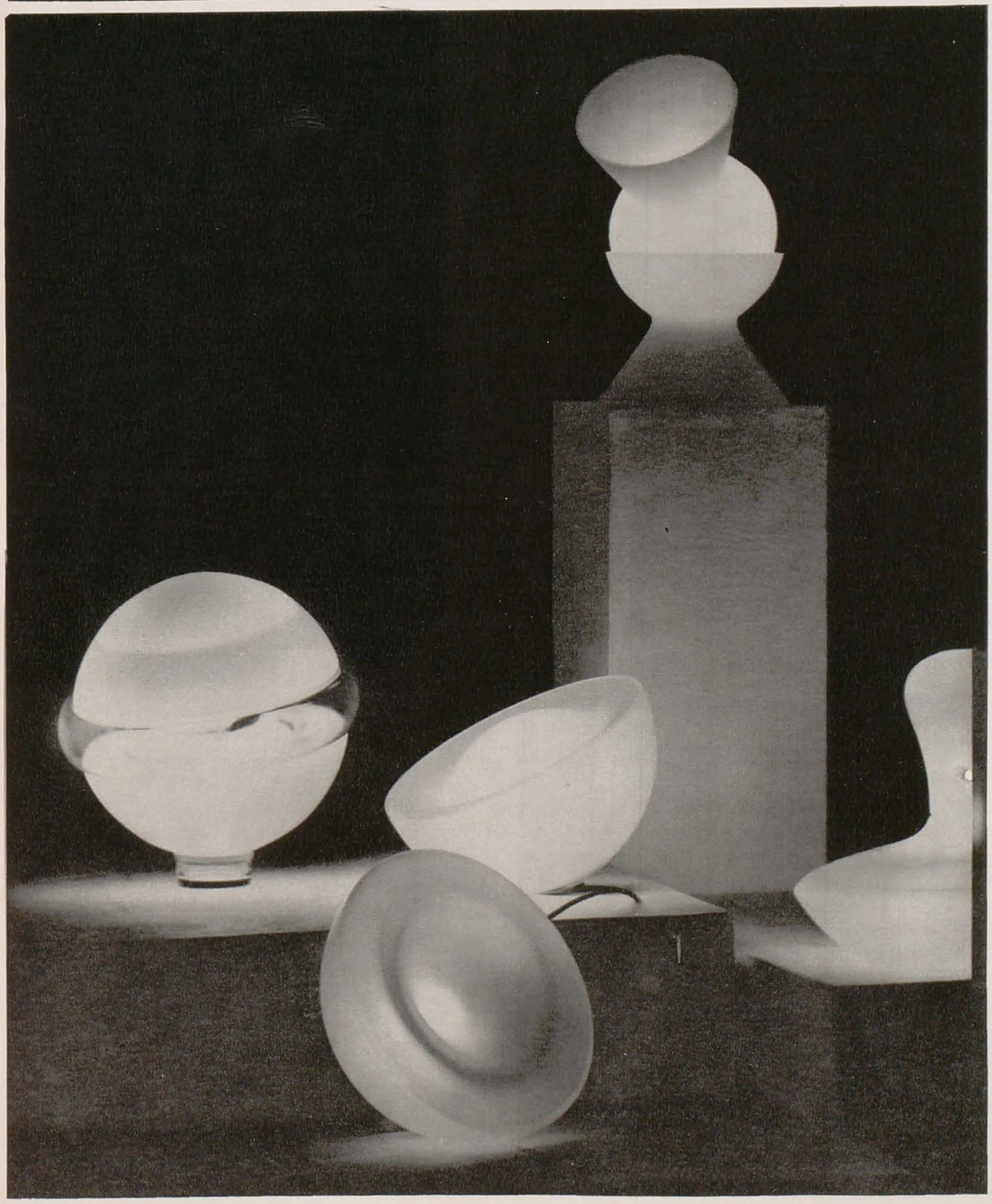
În vederea stimulării creației în domeniul artelor monumentale și a dezvoltării preocupărilor artistice în această direcție de o importanță majoră în viața culturală, socială și politică a societății noastre socialiste, conducerea Uniunii Artiștilor Plastici a organizat, în cursul anilor 1972—1973, un concurs intern de proiecte pentru lucrări de sculptură monumentală. Concursul a înregistrat 97 propuneri — machete pe temele *Mihai Viteazul*, *Ștefan cel Mare*, *Unirea*, *Independență și Eliberare*. Juriul, format din: Brăduț Covaliu, președinte, Virgil Almășanu, George Apostu, Aurelian Bolea, Anton Dâmboianu, Ion Frunzetti, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Anatol Mândrescu, Patriciu Mateescu, András Koss și Răzvan Teodorescu, membri, a acordat o serie de distincții constînd în mențiuni și subvenții pentru cele mai bune proiecte.

Tema *Mihai Viteazul*: 5 mențiuni a 5000 lei și subvenții de 5000 lei lunar pe o perioadă de două luni, începînd de la 1 martie curent — Mircea Spătaru, Doru Popovici, Dorio Lazăr, Horia Flămîndu, Tudor Panait.

Tema *Ștefan cel Mare*: un premiu de 20 000 lei și o subvenție de 5000 lei lunar pe termen de trei luni — Paul Vasilescu; 3 mențiuni a 5 000 lei și subvenții de cîte 5000 lei lunar, pe termen de trei luni — Tudor Panait, Mircea Ștefănescu, Mihai Buculei; o mențiune onorifică — Napoleon Tiron.

Tema *Unirea*: o mențiune a 5000 lei și o subvenție de 5000 lei lunar, pe termen de trei luni — Napoleon Tiron; o mențiune a 5000 lei — Nicolae Enea.

Tema *Independență și Eliberare*: 4 mențiuni a 5000 lei — Gheorghe Turcu, Dorio Lazăr, Gabriela Manole Adoc, Grigore Minea.



BULETINUL FORMELOR FRUMOASE

STICLA '73

A doua expoziție deschisă la galeriile Art'Ind a cuprins prototipuri realizate de creatori ai Centralei industriei sticlei și ceramicii fine la fabrica « Vitrometan » din Mediaș, sub îndrumarea artistului italian Egidio Constantini. Autorii prototipurilor — pentru corpuri de iluminat, obiecte de uz gospodăresc sau cu destinație decorativă — sînt: Ioan Adam, Zoltan Acs, Eugenia Barac Enescu, Eulalia Crișan, Valentin Dumitrașcu, Anca Macovei, Șerban Popa, Adolf Sura. Ei au fost sprijiniți de un grup format din 16 dintre cei mai buni maiștri sticlari de la fabricile de la Mediaș, Turda, Tomești și Pădurea Neagră și de un colectiv de ingineri (Simion Jurcan, Mircea Iepure, Adrian Brujini).

În condițiile în care *estetica devine* tot mai hotărît o *dimensiune a creșterii economice*, scopul colaborării Ministerului industriei ușoare cu Egidio Constantini a fost ameliorarea producției în domeniul sticlăriei, avînd în vedere și faptul că — după declarațiile artistului italian — « sticlarii români sînt deosebit de talentați și de receptivi la nou, iar România dispune de tot ce este necesar pentru ca sticlăria fabricată aici să ocupe un loc de frunte pe piața mondială ».

Discuția cu cîțiva dintre creatorii care, între 9 ianuarie și 9 februarie, au lucrat la Mediaș, s-a referit la formele concrete ale acestei îndrumări: punerea la dispoziție a unor sisteme tehnologice de lucru, rețete de coloranți, precum și supervizarea, selectarea dintr-o cantitate de proiecte de prototipuri a căror « temă » a fost fixată, în cîteva cazuri, cu un an înainte. În urma acestei experiențe, artiștii-proiectanți propun ca, pentru îmbunătățirea acțiunilor viitoare, cercetarea artistică și cea tehnologică să fie pe deplin suprapuse, iar legătura creatorului de forme cu aceeași echipă de muncitori să fie întotdeauna asigurată.

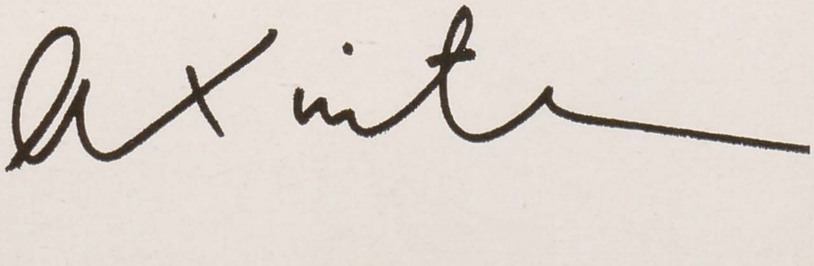
În expoziție « atrag atenția » corpurile de iluminat ale lui Șerban Popa (una din datele inițiale ale proiectelor fiind suprimarea aproape integrală a părților metalice), seria de obiecte cu destinație sanitară propuse de Eulalia Crișan, obiectele de uz casnic ce aparțin Ancăi Macovei, Eugeniei Barac Enescu. Un « sector » al expoziției este ocupat de prototipuri ale echipei de sticlari italieni conduse de Egidio Constantini. M. D.

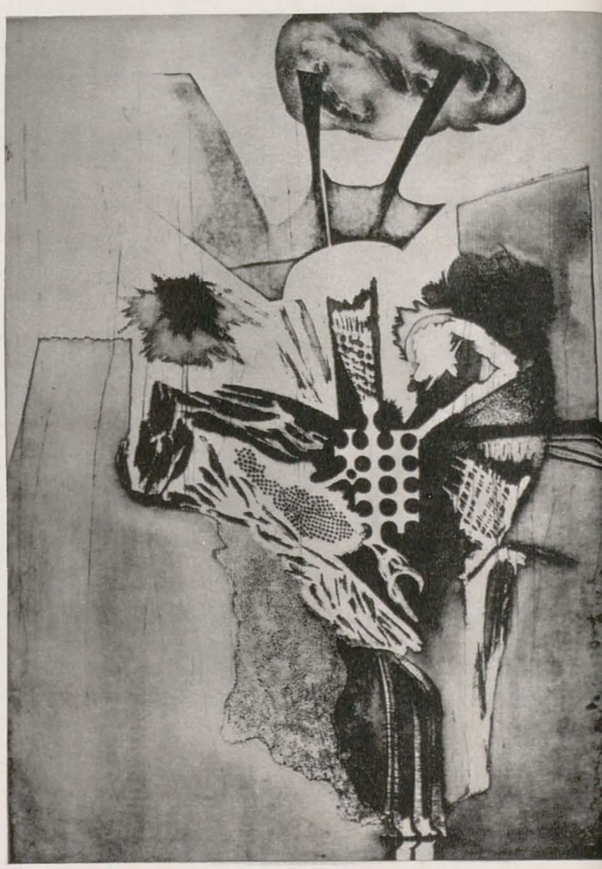
ATELIER

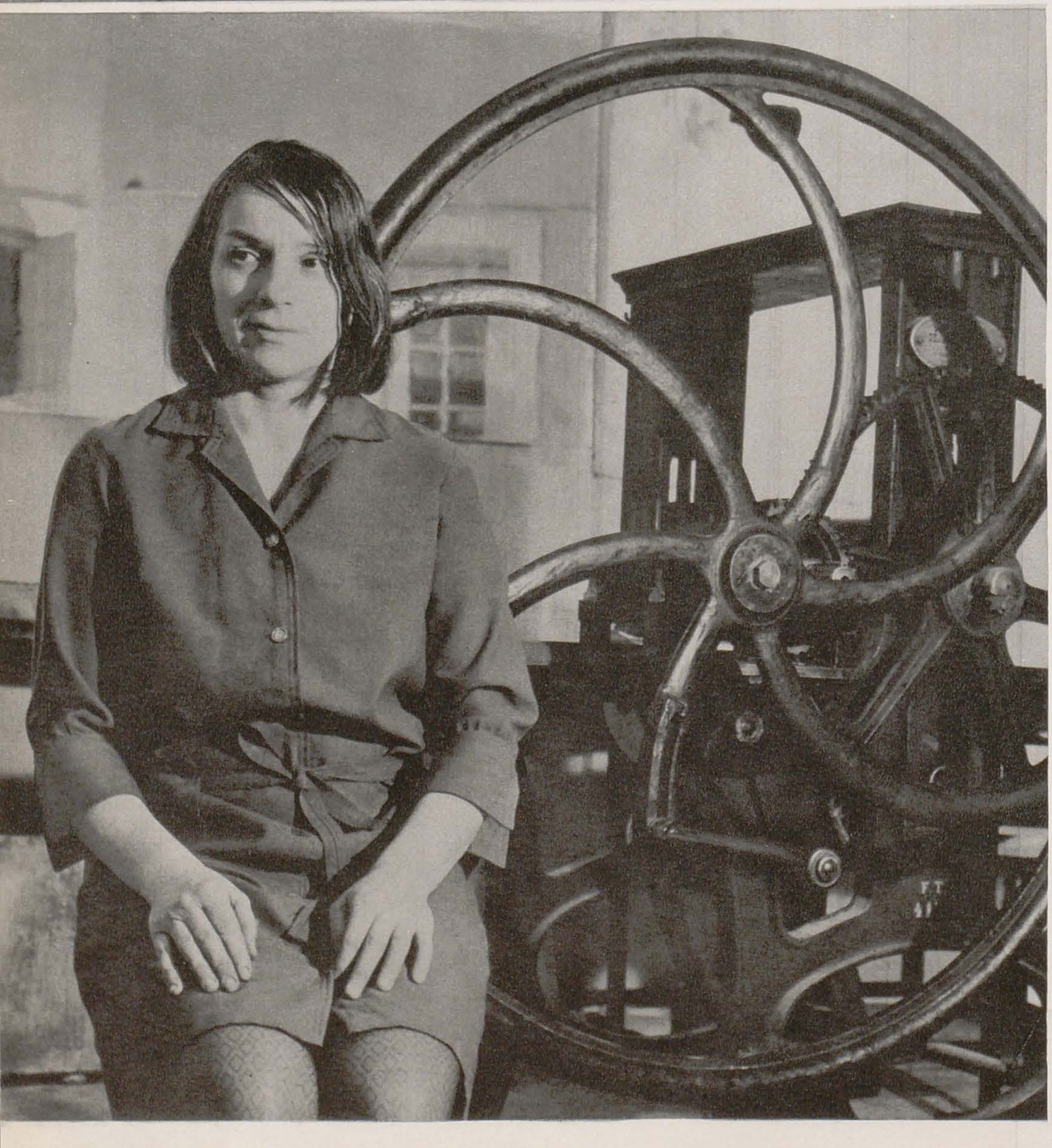
LIANA AXINTE

Sculptor. Născută la 23 iulie 1943 la Ploiești. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1968). Din 1968 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1969, 1972 — București.
Premii: Premiul U.A.P. pentru sculptură pe anul 1971 (colectivul de artiști de la Tabăra de sculptură Măgura-Buzău).
Lucrări de artă monumentală: 1970 — Icar, piatră, Tabăra de sculptură Măgura-Buzău; 1971 — Pietà, piatră, Tabăra de sculptură Arad.

«. . . Dacă vrei să cunoști sau să intuiești firea muntelui, nu trebuie să te grăbești. Un munte, care a crescut în multe sute de mii de ani, nu ți se dezvăluie în cîteva minute. Dar ajunge oare răstimpul vieții tale, ca să cuprinzi imaginea muntelui? . . . » În principiu, nu are importanță cine este autorul: ceea ce am citat poate intra în perimetrul unei mentalități universale sau, poate cu deosebire, extrem-orientale? ! Oricum, pentru a nu-mi lua prea de timpuriu răspunderi care sînt numai personale, prefer acum să mă exprim prin cuvintele altcuiva.







ATELIER

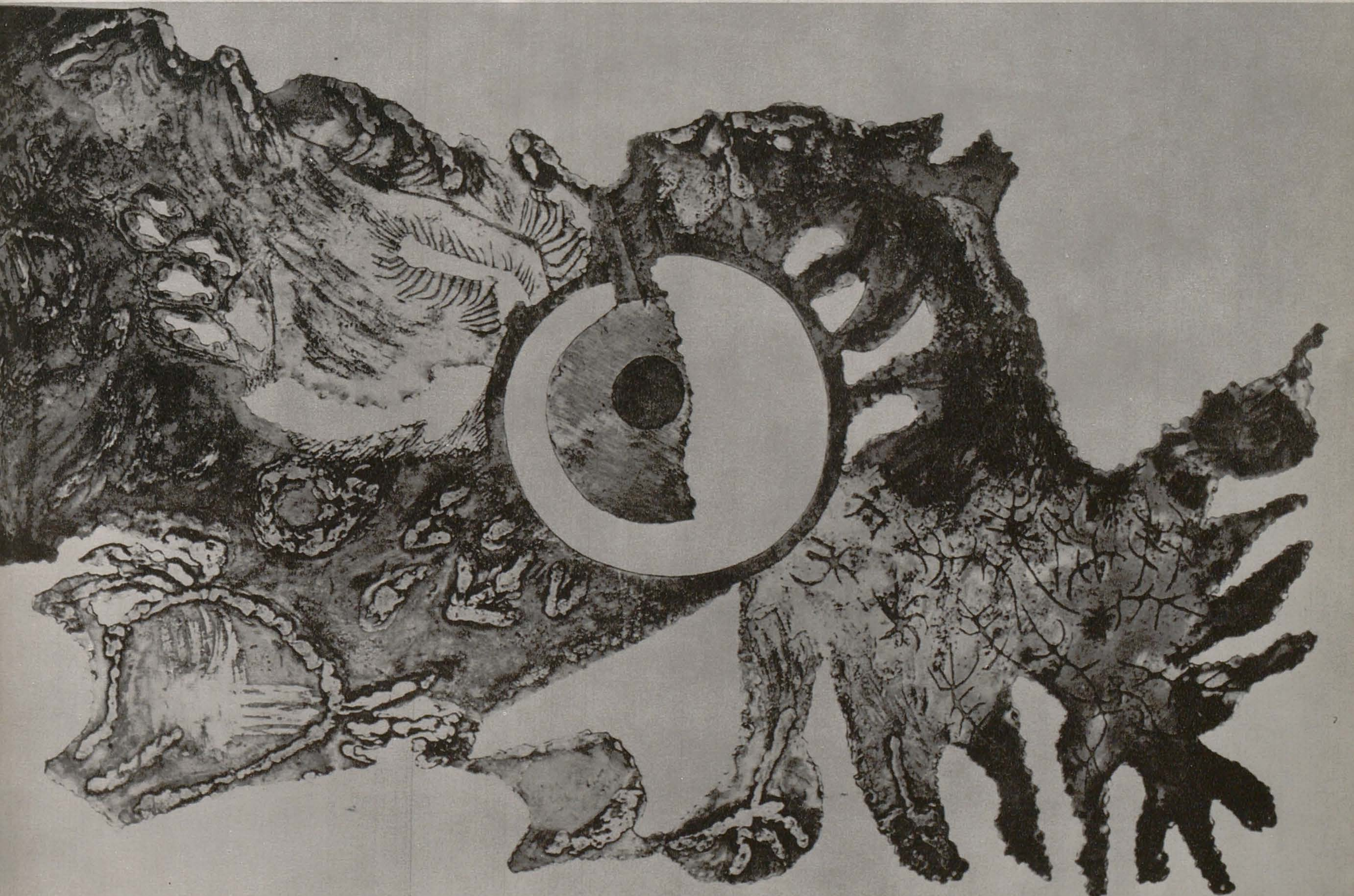
ILEANA MICODIN

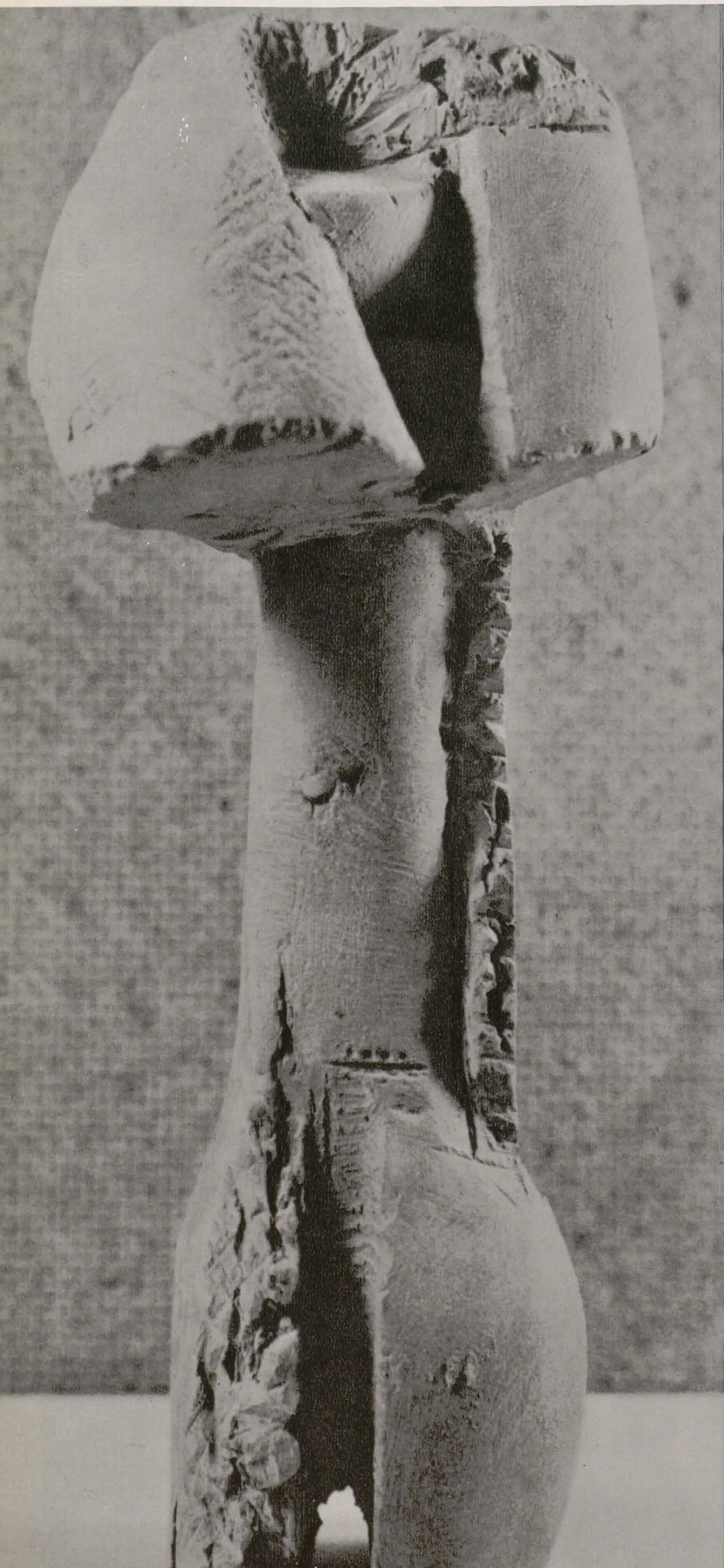
Gravor. Născută la Craiova, la 20 iunie 1929. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1952).
Din 1957 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1966 — Sofia; 1968 — Linz, Köln, Tel-Aviv; 1969 — Torino, Budapesta, Praga, Helsinki, Viena; 1970 — Düsseldorf, Milano, Roma, Este, Rabat; 1971 — Düsseldorf; 1972 — Biela, Tokyo, Moscova, Cleveland, Boston, New York, Havana, Milano.
Participări la expoziții internaționale: 1967 — Ljubljana; 1968 — Cracovia, Buenos Aires, Tokyo; 1969 — Ljubljana, Barcelona; 1970 — Cracovia, Florența; 1971 — Ljubljana; 1972 — Frechen.

Mă străduiesc să cercetez problemele de fond ale meșteșugului meu, căutînd să descopăr multiplelele rațiuni care îi și îmi justifică existența, sperînd mereu în a le inventa acolo unde nu există.
Fac parte dintre acei artiști care vorbesc cu greu despre ei înșiși, regretînd în rarele ocazii cînd, totuși, reușesc s-o facă.

Ileana Micodin

1. Orașul; 2. Doar un colț de cer; 3. Țărmuri; 4. Direcția nopții.





SILVIU CATARGIU

Sculptor. Născut la 8 ianuarie 1939 la Capul-Codrului (județul Suceava).
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj, clasa prof. Romul Ladea (1965).
Din 1965 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Lucrări de artă monumentală: 1972 — Tabăra de sculptură Măgura-Buzău, *Aurora*, piatră.

Muncesc însuflețit de o singură speranță: că într-o zi dalta mea va putea scoate din inima pietrii o fărîmă din visul pe care strămoșii l-au prins, întreg, în arcuirile Voronețului . . .

S. Catargiu

În ilustrație:

1. *Aurora I;* 2. *Mireasă II;* 3. *Mireasă I*

O INVESTIGAȚIE CONCENTRICĂ A „KITSCH"-ULUI*

Din ce în ce mai sensibili la proliferarea unui fenomen pe care l-aș numi «poluare artistică», esteticienii și teoreticienii artei de pretutindeni încearcă să-i detecteze sursele de apariție, condițiile social-culturale și economice favorizante precum și variatele forme de manifestare implicită și explicită. Arta surogat, prostul gust agresiv sau numai dulcegăria banală, caracteristice obiectelor ce invadează «piața artistică» a societăților de consum au făcut, în ultima vreme, obiectul a numeroase studii și monografii critice. Subsumate îndeosebi noțiunii de «Kitsch», aceste fenomene de pervertire a unui ideal estetic și chiar de viață au fost discutate, cel mai adesea, doar la nivelul universului estetic, ca niște forme de manifestare patologică. Din acest punct de vedere, studiul analitic dedicat de Moles Kitsch-ului deschide cel puțin două perspective noi de abordare a fenomenului: o dată prin identificarea și discutarea Kitsch-ului la *toate nivelele* de activitate cultural-spirituală ale societății contemporane și, a doua oară, prin evidențierea și a unor *laturi pozitive* sau cel puțin social-mente necesare ale fenomenului respectiv. Cartea lui Abraham Moles reprezintă, astfel, după opinia noastră, *cea mai complexă, multilaterală și riguroasă* analiză a Kitsch-ului din destul de vasta literatură dedicată în ultima vreme acestui fenomen. Dar să argumentăm: În primul rînd, sub aspectul *complexității* demersului analitic, reamintim lărgirea sferei de fenomene în care este identificat și analizat Kitsch-ul, urmărirea lui nu numai în formele degradate ale creației artistice, ci și în aspectele esteticului cotidian, ale design-ului sau în producția obiectelor de larg consum. Dacă Kitsch-ul a fost cercetat pînă acum ca fenomen estetic, Moles îl plasează în contextul mult mai convingător al sociologiei și teoriei comunicațiilor, ajungînd la noi și fructuoase concluzii privind esența și căile sale de manifestare.

Sub aspectul *multilateralității* din care este abordat fenomenul cercetat remarcăm apoi faptul că Moles nu se mai limitează la analiza procesului de creație și la obiectele ce poartă însemnele Kitsch-ului, ci îl identifică și în modalitățile de receptare (publicul Kitsch) sau în diversele atitudini comportamentale («stilul de viață» Kitsch).

În sfîrșit, caracterul științific, *plusul de rigoare* ce caracterizează studiul de care ne ocupăm, se datorește în mare parte metodologiei moderne de care s-a servit autorul și care nu se mai reduce la metodele clasice (mai cu seamă descriptive) ale științelor sociale. Deși face apel la materialul cercetării social-empirice, Moles pune pe primul plan o analiză semantică, orientată interogativ. Este urmărit astfel modul în care conceptul de *Kitsch* a contribuit la conștientizarea unui anumit tip de comportament.

O primă concluzie la care ajunge Moles, în urma creionării acestor tipologii, precum și a analizei relațiilor dintre Kitsch și funcție, consemnează faptul că fenomenul Kitsch se manifestă multilateral, în artă ca și în design, în comportament ca și în creația și ambianța cotidiană. Kitsch-ul se înfățișează asemeni unui Proteu modern, ca degenerare a bunului gust, ca amestec al unor categorii eterogene, ca nemijlocită plăcere de viață și drept ceva ce nu presupune efort. Toate aceste momente se contopesc într-o uniformitate ostilă artei adevărate.

Discutînd în continuare funcțiile actuale ale Kitsch-ului, Moles se oprește cu precădere asupra celei *socio-economice* și asupra celei *pedagogice*. În primul caz reținem observația că pentru omul contemporan Kitsch-ul îndeplinește în primul rînd *sarcina de a-i satisface dorința de plăcere și bucurie cotidiană*. Cu alte cuvinte, el asigură *spontaneitatea satisfacerii plăcerii*, ceea ce, desigur, principiile transcendentale ale frumosului și urîtului nu pot realiza. Prin aceasta el readuce în actualitate prețuirea talentului «manufacturier», a meșteșugului, fiind totodată sinonim cu reaccentuarea anarhismului în artă, care se articulează ca *comoditate*, ca formă de confort ce cuprinde toate sferele vieții. Sau, cum spunea Morin: «Kitsch-ul este identic cu victoria talentului asupra geniului».

În ce privește «funcția pedagogică» a Kitsch-ului, considerată ca fundamentală, Moles exprimă aici un punct de vedere original asupra efectelor sociale ale Kitsch-ului. Pentru a ajunge în posesia «bunului gust», consideră Moles, cel mai simplu este să parcurgi, în ordine ierarhică, toate treptele «prostului gust», purificîndu-te («rafinîndu-te») treptat și urcînd întreaga «*piramidă a pretențiilor calitative*». Imitația reprezintă o cale normală spre a ajunge în posesia unor mobile stil; o copie în stil gotic produce criterii reduntante pentru receptarea goticului autentic. Funcția pedagogică a Kitsch-ului a fost, în genere, permanent neglijată, ca și funcția nenumăratelor sale semnificații secundare. Într-o societate burgheză — consideră Moles — este firesc să accedem la autentic numai pe calea inautenticului, respectiv a Kitsch-ului. Acesta oferă membrilor societății masificate o satisfacție evidentă și, prin intermediul acestei satisfacții, le oferă posibilitatea apariției de trebuințe, considerate inițial inutile. Semnalînd reflexele pozitive ale acestor funcții sociale îndeplinite de Kitsch, Moles nu cade în eroarea de a le rupe din context și de a le aprecia în sine. Dimpotrivă, el le consideră un «rău necesar», scuzabil numai atîta vreme cît educația artistică insuficientă a maselor, pe de o parte, și caracterul «aristocratic» al creației artistice, accesibilă numai unei elite, pe de altă parte, împiedică împlinirea funcției hedonistice și a celei educative prin mijloace intrinseci artei autentice. Prin aceasta, cartea lui Moles ne adresează un dublu și grav avertisment: o dată privind pericolele de denaturare și degradare a valorii estetice în urma concesiilor făcute facilității, succesului de public cu orice preț și predominației criteriilor comerciale în artă, iar a doua oară privind sprijinul inconștient ce-l dau procesului de răspîndire și generalizare a Kitsch-ului acei artiști indiferenți față de adresa reală și gradul de accesibilitate al artei pe care o profesează. Ascensiunea Kitsch-ului nu poate fi barată prin măsuri administrative, ci numai printr-o contraofensivă a valorilor artistice autentice, care să se adreseze publicului cel puțin la fel de convingător ca acel «dulce viciu» al Kitsch-ului, respectiv al acelui «art du bonheur» cum îl numește Moles.

V.E. MAȘEK

* Abraham A. Moles, *Le Kitsch — art du bonheur*, 1972.

COLOCVIUL PETRAŞCU

La 26 ianuarie 1973 a avut loc la Bucureşti *Colocviul Petraşcu*, organizat de biroul secţiunii de critică şi de secţiunea română a AICA, cu prilejul sărbătoririi centenarului naşterii pictorului. Publicăm extrase din textele comunicărilor ţinute cu acest prilej de criticii Aurel Broşteanu, Ion Frunzetti şi Theodor Enescu.

AUREL BROŞTEANU

Petraşcu între vechi şi nou

În 1901, un tînăr pictor român, trimis de stat, prin stăruinţa lui Nicolae Grigorescu, la studii, în capitala Franţei — centru nediscutat al mişcării artistice mondiale — scrie de acolo protectorului său care îl şi tutela artistic: «Abia am văzut saloanele, care m-au lăsat indiferent. Louvre-ul are din ce în ce un deosebit farmec pentru mine». Comemoratul de astăzi, Gh. Petraşcu, pe atunci în cel de-al 29-lea an al vieţii, se mărturisea prin aceste rînduri, în afara luptei pentru schimbarea sensului artei şi găsirea unei direcţii noi efortului ei, luptă purtată tocmai în sînul saloanelor pariziene pe care el le ocolea, şi totodată ca unul ce se sprijinea pe arta de ieri, împătimit cum era de valori muzeale pe care, un an mai tîrziu, în drumul înapoi spre ţară ca şi în abaterile intenţionate de la el, avea să le urmărească tot aşa de avid şi în alte mari muzee europene: la Londra, la Haga, la München şi la Viena. Apare cu atît mai susceptibil de a intriga faptul că, în 1903, deci după încă un an, unul din primii săi critici, Balthazar, aprecia că anumite lucrări, din expoziţia de la Ateneu a lui Petraşcu, sînt ceva nou pentru publicul nostru, că el este un artist pornit spre inovaţii, ba, mai mult, un revoluţionar în artă, menit să marcheze o epocă în istoria picturii româneşti . . . .

[. . .] Revoluţionar sau clasic, candidat la gloria muzeelor? — iată o întrebare care se pune în chip firesc, îndreptăţind interesul încercării noastre de a lămuri cît de cît poziţia artei petraşciene în alternativa dintre vechi şi nou. Un fapt în aparenţă divers, relatat de Zambaccian, permite o primă incursiune în problemă. Cerîndu-i-se de un amator să-şi dea părerea asupra unei pînze, un cap de femeie legat într-un tulpan alb şi semnată Grigorescu, Zambaccian — deşi motivul, armonia, stilul erau grigoresciene, a avut o îndoială, iscată de vigoarea tuşei şi de unele accente mai robuste. Trimiţînd pe amator la Petraşcu, profund cunoscător al artei maestrului, acesta şi-a recunoscut imediat pînza din tinereţe, ştergînd semnătura apocrifă a lui Grigorescu, pe care un anticar fără scrupule o aplicase. Semnificativă în relatarea lui Zambaccian ne apare această desluşire a unui chip nou sub simulacrul unuia vechi, suprapus lui pînă la confuzie. În pînza care iscase îndoiala colecţionarului era încă Grigorescu, dar, lucru important: era deja Petraşcu ! Era încă şi într-o mare măsură Grigorescu, dar era, chiar şi numai ca un glas firav, Petraşcu. Era el, cu însuşiri de netăgăduit, care, de la început pînă la sfîrşit, aveau să-i marcheze stilul.

[. . .] Jucînd rolul unui developator, pictura lui Grigorescu îl revela. I-l revela poate chiar ucenicului care nu era conştient de un alt nou şi nu urmărea conştient un altul, decît cel dăruit cu atîta dărnicie artei noastre de însuşi maestrul: exaltarea colţului de ţară românesc prin virtuţile picturii după natură.

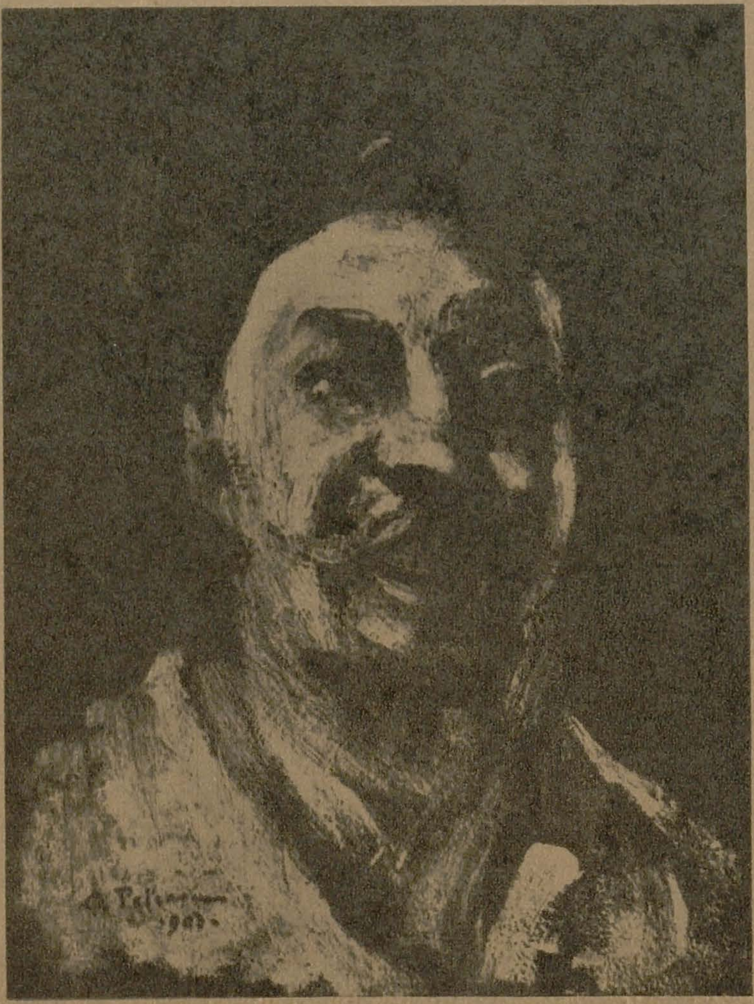
[. . .] «Ţărăncuţa» din Colecţia Elena Dona, pictată în 1907, poartă şi ea, în aşa mare măsură, pecetea stilului grigorescian, încît nu e de mirare că unul dintre cercetătorii atenţi ai artei lui Petraşcu, criticul Aurel Vladimir Diaconu, fără a bănui prezenţa unui nod dialectic în structura acestei pînze, se mulţumeşte s-o citeze ca o exemplificare a afirmaţiei că Petraşcu a rătăcit cîtva timp pe urmele lui Grigorescu.

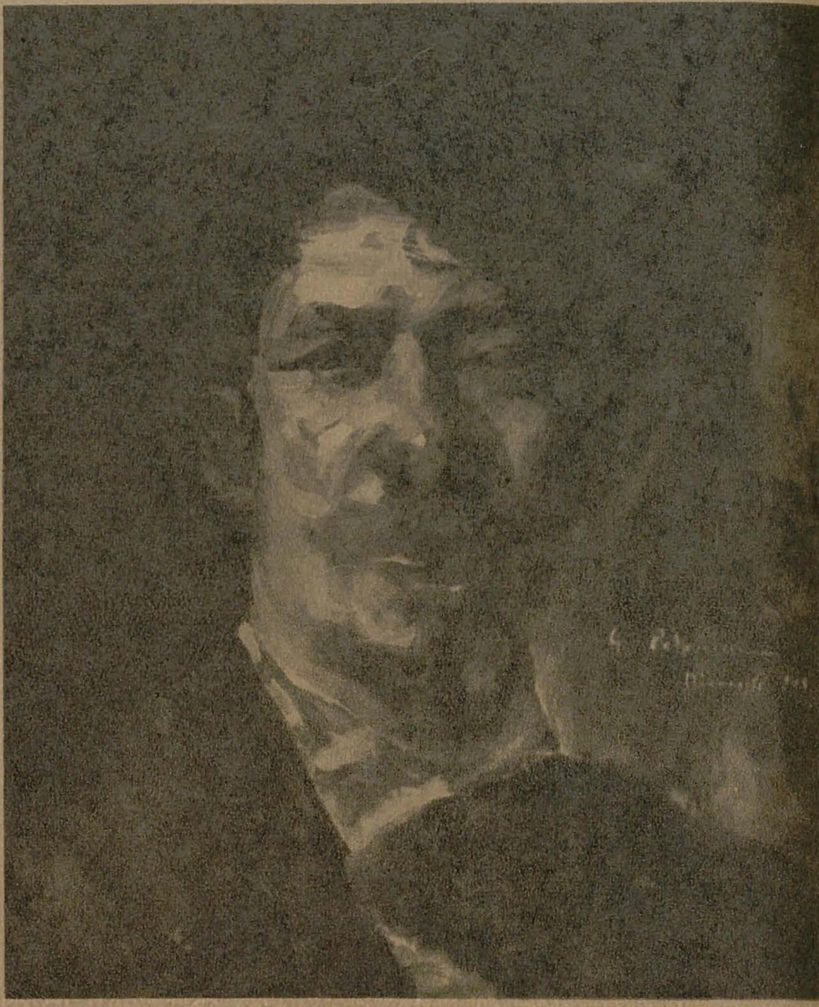
[. . .] Dar, pe cînd în acel «cap de femeie», prin vigoarea tuşei şi accentului mai robust, Petraşcu doar îşi marca individualitatea în raport cu arta maestrului său electiv, aici, prin vădirea unei voinţe de artă proprie, el îşi afirmă personalitatea, deşi tot pe un fond de influenţă grigoresciană. În această privinţă, faptul că datorită predominării acestuia, pînă şi unui critic perspicace i-au putut scăpa simptomele noului, prezente în această pînză, este el însuşi simptomatic pentru felul neobişnuit în care pictura lui Petraşcu introduce noul şi îl face eficient. Cu atît mai eficient cu cît mai acoperit sub masca vechiului, spre deosebire de felul ostentativ, chiar zgomotos, al afirmării lui în arta secolului nostru. Acest fel propriu artei lui Petraşcu constituie însăşi cheia înţelegerii ei sub raportul confruntării între vechi şi nou.

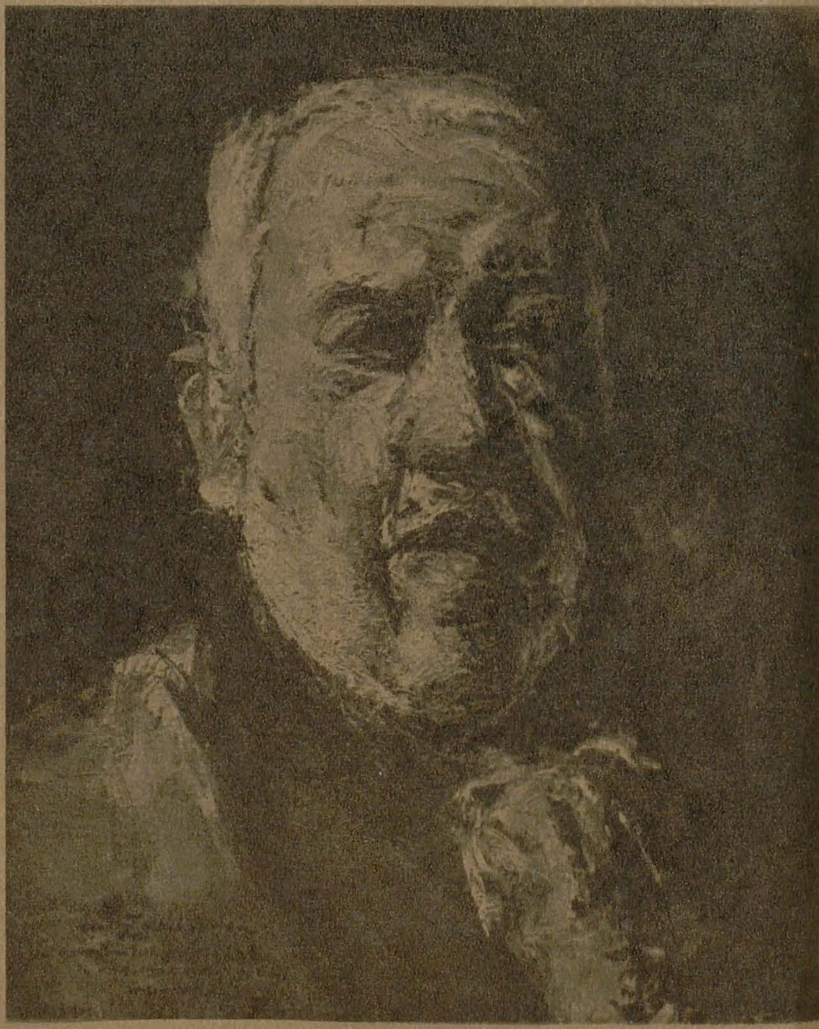
Tabloul din colecţia Dona oferă din plin spectacolul unei asemenea confruntări. E ca o despărţire a pămîntului de ape; şi nu doar în înţelesul curent al expresiei, ci şi într-unul mai special, ţinînd de resortul artelor plastice. Un element prin excelenţă solid este despărţit de unul prin excelenţă fluid; fluiditatea este aici a atmosferei, redată cu acea lărgime de tuşă şi cu acea transparenţă luminoasă care, de la prima ochire, fără voie, cheamă pe buzele privitorului un nume familiar: Grigorescu.

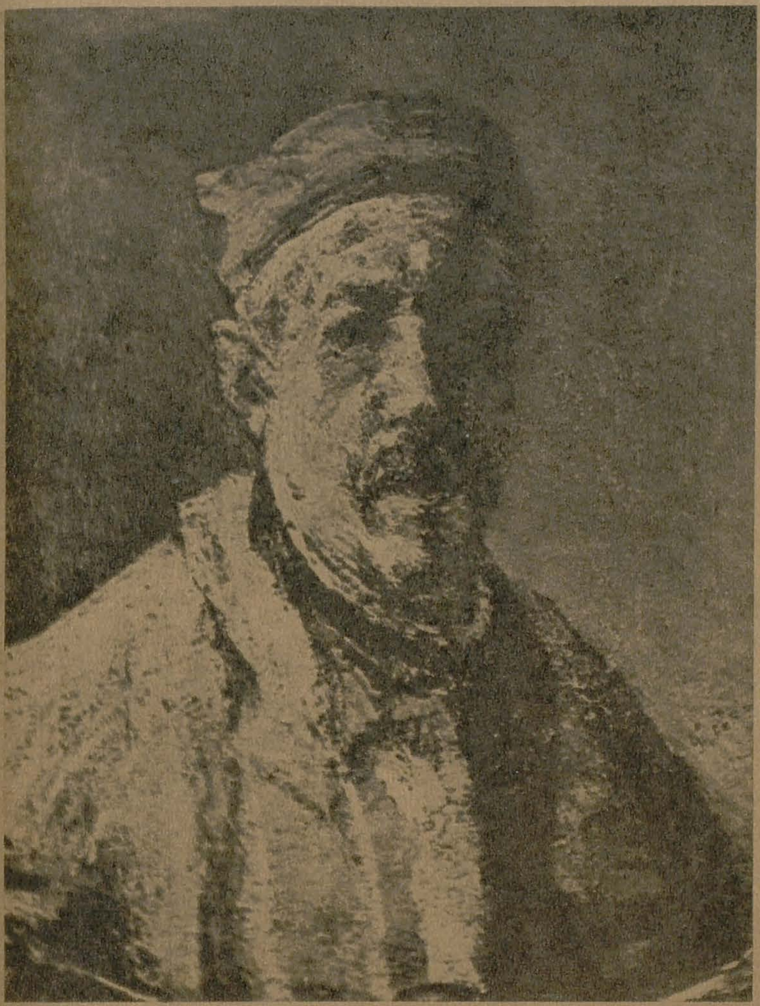
În opoziţie cu ea, asemenea hărţii unui continent pe fundalul oceanului aerian în mişcare, se desprinde, cu limpezime de contur, forma personajului reprezentat: Petraşcu este întreg în această voinţă încordată de integritate a formei, de afirmare a identităţii ei materiale clare.

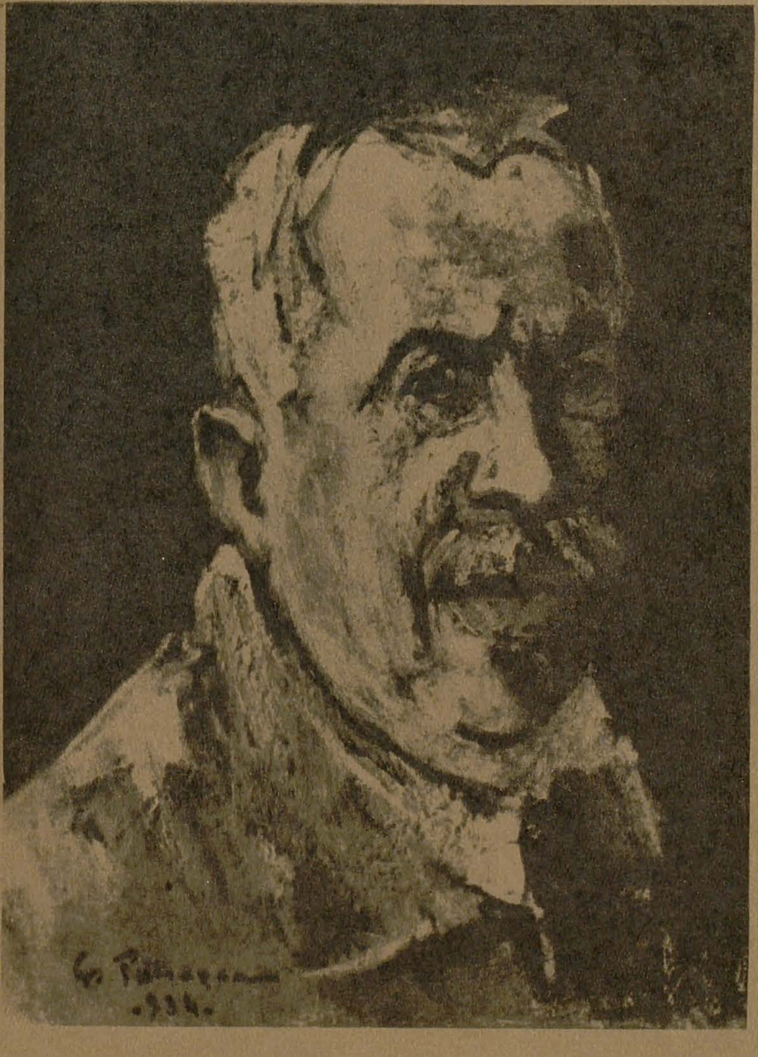
Am pronunţat cuvîntul «continent», şi el, socotim, spune totul. Forma, în pictura lui Petraşcu, conţine, ţine laolaltă, strînge toate într-un tot, le încheagă, le conferă acel cheag pictural despre care atît de sugestiv se rosteşte Şirato: ea are aici o soliditate care provine mai degrabă din precizia raporturilor geometrice care o articulează, subliniată prin contrastul de valori tonale, decît din concentrarea materiei picturale proprie unei faze mai tîrzii. Prin vigoarea lor,











În ilustrație: autoportrete ale pictorului, datate 1903, 1908, 1923, 1923 (sus), 1924, 1923 și 1934 (jos)

aceste raporturi amintesc încăpățînarea lui Cézanne din faza constructivă a picturii sale, de a figura totul prin cilindru, con și sferă. Faptul că o lucrare timpurie a lui Petrașcu, aparținînd, prin reperele ei imediate, unei zone culturale fără contact cu revoluția declanșată în artele plastice europene de încăpățînarea ursuzului meșter de la Aix en Provence, evocă aspectele cele mai radical noi ale artei acestuia, este îndeajuns de elocvent spre a da măsura noului implicat în vocația artistică a lui Petrașcu. Subliniez cuvîntul «vocație» pentru că voința sa de a-și ordona universul creației în funcție de un ideal constructiv vegheat de geometrie nu are nimic conjunctural și mimetic, ci, gaj al autenticității, străbate întreaga sa operă ca o legitate proprie ei, adîncindu-și rădăcinile într-un spațiu stilistic cu totul altul decît cel care l-a autorizat pe Cézanne să tindă a-l reface pe Poussin după natură, și anume într-un spațiu stilistic familiar: cel al picturii noastre vechi de fresce și icoane. Că năzuința spre forma construită geometric reprezintă o constantă a artei lui Petrașcu, ne putem da seama chiar și din faptul — relevat de noi în articolul publicat în revista «Arta» (nr. 8—9/1972) — că în una din ultimele sale lucrări, poate chiar ultima, «Natură moartă cu carte și anemone», apare ca un ecou schema geometrică a arcului de cerc de trei ori repetat, care în tabloul din colecția Dona, pictat cu trei decenii și jumătate înainte, constituia principala osatură a figuralului. Iar că spațiul stilistic, din care își trage seva voința constructivă aflătoare la baza acestui tablou, este nu cel al clasicismului francez — ca în cazul lui Cézanne — ci acela al vechii noastre picturi de fresce și icoane, a cărei ambianță va fi modelat desigur îndelung spiritul lui Petrașcu, ne putem da seama, din ascetismul formal, rebel oricărei discursivități, concentrat în sine, care caracterizează latura constructivă a tabloului.

Siluetarea figurii, prin contrast de tonuri pe ecranul luminos pe care îl formează zidul ca fundal, dă tabloului un aspect prin excelență planimetric și exclude compoziția de forme discursive în cuprinsul unui spațiu concav de tip renascentist, nu însă și relieful ușor convex, de maximă concizie, propriu reprezentării spațiale bizantine.

Pînă și unele caracteristici morfologice legate de construirea unui asemenea relief sînt prezente aici: accentuarea prin contururi întărite a curburii formelor profilate în plan, conjugată cu accentuarea sfericității acestora prin tușe vii de lumină filiforme paralele contururilor.

Hieratismul bizantin al icoanelor, ca rădăcină a uneia din caracteristicile interpretării sti-

listice petrașciene — încremenirea mișcării într-unul din aspectele ei fugitive — a mai fost remarcat în critica noastră de artă și anume de însuși Aurel Vladimir Diaconu, amintit mai înainte; dar aceasta nu l-a ferit să-i ignoreze prezența tocmai acolo unde prin el, ca un catalizator al voinței constructive proprii, Petrașcu își afirma într-un chip mai hotărît noul personalității sale artistice.

Impresionantă este întîlnirea în același tablou a două mari tradiții ale artei noastre naționale: tradiția picturii grigoresciene și aceea a picturii de icoane. Felul în care se îmbină ele în sinteza petrasciană este cu totul caracteristic. În timp ce tradiția grigoresciană, preluată prin contagiune din mediul artistic al vremii, este patentă, impunîndu-se cu evidență, cea a picturii de icoane, preluată prin libera determinare a unei noi voințe de artă, este latentă, apărînd doar în filigran și, ca atare, dezvăluindu-se doar privitorului atent. Deosebit este și rolul lor în sinteză, căci din cele două tendințe al căror antagonism — cum am căutat să arătăm în articolul din revista « Arta » — asigură picturii lui Petrașcu indisolubila unitate de formă și substanță, tradiția picturii de icoane servește tendința de afirmare a autonomiei formei, în timp ce tradiția picturii grigoresciene servește tendința opusă, de subordonare a formei conexiunii spațial-temporale.

În desfășurarea ulterioară a antagonismului, cele două tendințe nu vor mai fi reprezentate în mod explicit prin statica formei, proprie picturii de icoane și prin dinamica spațială, proprie picturii grigoresciene. Dar, indiferent de modalitate, felul îmbinării acestor tendințe va rămîne același, noul tendinței constructive apărînd doar în filigran, ca o schemă geometrică subiacentă. Ne referim aici, în mod special, fără a mai reveni, la peisajul *Toledo*, pe care l-am analizat în articolul din revista « Arta ».

În această particularitate a îmbinării celor două tendințe antagoniste se poate descifra o altă deosebire față de cea de-a treia fază a picturii lui Cézanne, faza propriu-zis constructivă, care, ca și feluritele stiluri constructive ce descind din ea, afirmă în mod fățiș geometria.

Petrașcu nu va abdica niciodată de la relativul formei organice în favoarea absolutului celei geometrice, ci le va interrelaționa, potrivit relației «învăluit-dezvăluit».

Cînd, în fața pastelului «Cîrciumărese», florile lui preferate, din grădina atelierului de la Tîrgoviște, el exclama «Ce bine desenat!», i se dezvăluia perfecțiunea ascunsă a formei geometrice dincolo de seducțiile și prin intermediul seducțiilor celei organice, mereu altele, în funcție de incidențele conexiunii spațial-temporale. Această perfecțiune ni se dezvăluie ca principiu permanent de referință și nouă, celor care privim tabloul «Cîrciumărese» din colecția Zambaccian. Însuși procedeul pictural este adaptat revelării geometricului în transparență pe fluxul culorilor, alimentat încontinuu din adîncul greu al materiei. Folosirea concomitentă a pensulei mînuite liber, spre a reda în toate peripețiile lui acest flux și a cuțitului de paletă, care îngheață pe muchii de cristal translucid metamorfoza culorilor, constituie instrumentul tehnic prin excelență propriu traducerii dualismului implicat în viziunea marelui pictor, căruia geometricul îi apărea ca un principiu de structurare a organicului în sinteze mereu noi; constituie, repetăm, un instrument tehnic în serviciul unei viziuni. Subliniem aceasta fiindcă în receptarea critică a prețiozităților de pastă, rezultate din folosirea lui, există pericolul denaturării acestui instrument prin transformarea din mijloc în scop, ca și cum marele pictor ar fi fost un simplu meșteșugar care urmărea prin rețete sigure efecte sigure, iar nu artistul demn, stăpîn pe o viziune proprie, în exprimarea adecvată a căreia prețiozitățile de pastă i se oferă de la sine și pe deasupra, ca un epifenomen condiționat de însăși această viziune.

ION FRUNZETTI

Un pictor al potențării realității

[. . .] Petrașcu este una din marile mele dragoste în acest univers românesc și poate că uneori nu am regretat că fac parte din neamul acesta și pentru că l-a dat pe Petrașcu. Este o dragoste, și dragostele nu se analizează, sau, cînd se analizează, a dispărut dragostea. Dar ne-am învățat să aplicăm niște grătare și să întrebăm: este Petrașcu de pildă sau alt artist un pictor al realității? Este un pictor de imaginație? Este un pictor de observație? La școală învățam că între arta de imaginație și arta de observație este o netă delimitare, există un distacco, un stacatto; e o artă de observație, de-o parte, și aceasta e arta realistă și este o artă de imaginație, pe de altă parte, care nu este o artă realistă. Eu vreau să afirm aici — și dacă aș fi Argintescu-Amza aș spune «asumîndu-mi toate riscurile» (pentru că de fapt nu există nici unul!) — că Petrașcu este un mare pictor nerealist al realității. Ceea ce a spus aci Aurel Broșteanu, cu multă acuitate a analizei vizuale și cu atît de sintetică formulare, este cu totul valabil. Petrașcu este un pictor pentru care realitatea există cu putere și pentru care pictura este altceva decît constatul realist. Petrașcu este un abstractor de chintesențe; Petrașcu nu urmărește — ca pictorii din succesiunea Barbizonismului și ca maestrul său Grigorescu însuși — aspectul retinian al unei realități în continuă curgere; el nu este un pictor pentru care universul fluid să închidă, în mersul lui de lavă înaintîndă, morenele; el vede, dincolo de fluide, solidele pe care aceste fluide se mulează, adică un dialog dintre obiect și spațiu, care constituie la urma urmei subiectul plastic al oricărui pictor, independent dacă pictează camere închise, balcoane cu deschidere spre orizont, peisaje, naturi moarte, nuduri care plac sau nu plac unui colecționar, portrete și scene; independent de tipul tematic predilect, orice pictor pictează raporturi între spații pozitive și spații negative.

[. . .] Sigur, toți pictorii sînt îndrăgostiți de concret, pînă la un punct: pictorii adevărați; și toți pictorii sînt abstracți în dragostea lor de concret, iarăși pînă la un punct: toți pictorii adevărați. Un pictor care nu-și redă abstract dragostea lui față de concret nu are șanse să învingă și nu va fi niciodată un pictor al realității. Un pictor care nu intră în marea abstracție care dă esențialul lumii acesteia, inteligibilitatea ei, și rămîne la aspectul ei strict retinian, exterior, curgător, fluid, este un pictor care, de asemenea, nu are șanse să găsească cea mai bună cale de comunicare, este un vînzător de senzații în coajă proprie.

[. . .] Este un pictor al materiei? N-aș cuteza să spun DA, dar n-aș cuteza să spun NU. Nu cred că un pictor al materiei este un pictor care trebuie neapărat să renunțe a căuta altceva decît substratul strict tactil al materiei. Nici nu cred că numărul de sinestezii posibile pe care le produce un semnal optic — decide de realismul lui — fiindcă aceasta este pictura în fond: un număr de senzații care vin de obicei pe calea altor simțuri decît cel optic și care se trezesc în memoria noastră afectivă la vederea unui semnal optic. Cine nu pricepe că este vorba de sinestezii aici, de trezirea unor senzații specifice altor simțuri decît celui optic prin optică, n-a priceput mecanismul cifrării convenționale a limbajului pictural. Din pricina aceasta socotesc că Petrașcu, dacă a văzut în materie ce a văzut, a și izbutit să ne sugere nu numai că dincolo de gavanos s-ar găsi smîntînă — aceasta este o asociație mintală și nu iese din semnale optice — cum ar fi sugerat Chardin (se pare că aici se adăuga o

habitudine literară de a judeca obiectele, nu recunoașterea obiectului conta aici, ci pur și simplu identificarea gradului în care formula lui sinestezică a putut să fie transmisă pe cale optică).
Petrașcu face într-adevăr impresia de mare pictor al realității. N-am auzit pe nimeni încă să spună altfel, în afară de cîțiva proletcultiști, într-o perioadă pierdută, cînd Petrașcu nu trebuia expus pentru că — se spunea — nu făcuse « teme majore » ! Cineva a vorbit aici de apropierea lui cu Șt. Popescu. Vă spun drept că, deși am recunoscut cît de exactă este apropierea, mi-am spus: — Iată cum falsifică timpul niște perspective ! — pentru că eu nu mai pot auzi numele lui Petrașcu lîngă acela al lui Ștefan Popescu fără să tresar ! Ca și cum cineva ar pune numele lui Delacroix lîngă — să zicem — al lui Carolus Duran. Sau pe al lui Mirea, care acum 30 și ceva de ani încă putea să fie președintele tuturor juriilor, lîngă omul pe care Mirea putea să-l și respingă în momentul acela dacă ar fi participat la juriu: Țuculescu. Sînt niște apropieri care nu se mai pot face — fiindcă ieșim dintr-un domeniu și intrăm în altul. Adică, Petrașcu este un pictor și un pictor poet; un pictor poet înseamnă un om care s-a zbătut cu problemele existenței, așa cum ni se revelează acum că s-a zbătut; pe vremea aceea am auzit critici, încă mari, care spuneau: — Petrașcu nu simte altceva din lume decît bucuria lumii ! — și aceasta pentru că este dintr-un neam de răzeși care au simțit această bucurie de-a lungul existenței lor, îndestulate, pe de o parte, iar pe de altă parte totdeauna entuziasmat de spiritul podgoriilor tutovene prin care a hălăduit etc. Am și folosit aceste citate o dată și sînt ale unor mari maeștri. Dar se poate reduce la atîta poezia internă a operei lui Petrașcu ? ! Este vorba aci de un dialog cu lumea care se rezolvă totuși tragic.

[. . .] Nu știu cît a știut de mult Petrașcu că seamănă cu Rouault, dar seamănă. Pe drept cuvînt, Șt. Nenițescu, care este un maestru al unor asemenea apropieri, a vorbit de romantismul lui Petrașcu. Este un romantic; și Rouault este un romantic, dar romantismul lui Rouault este romantismul tragicului, care se rezolvă expresionist. Am văzut la Muzeul de artă modernă al orașului Paris o mare expoziție a legatului unui dentist; am văzut o imensă cantitate de opere Rouault, dintre care unele mi-au tăiat răsuflarea nu numai prin frumusețea lor, ci pentru că efectiv îl regăseam pe Petrașcu în ele. Nu știu dacă Petrașcu s-a gîndit vreodată la Rouault, dar sînt afinități, consangvinități spirituale care se revelează pînă și în desenul lui Petrașcu. A spus Aurel Broșteanu: este un pictor în care geometria lumii se revelă, deși nu a renunțat niciodată la gradul de aleatoriu al organicului, sau poate așa ceva, nu rețin exact cuvintele, dar mi s-a părut că înțeleg aceste sensuri. E adevărat, dar ca să pricepi că sub aleatoriul formelor organice, schimbătoare și fals simetrice ,există o geometrie subiacentă care poate fi revelată și care trebuie să transpară, că există un statism al curgerii heraclitice, că este eleatic și heraclitismul pînă în cele din urmă, că apa Veneției este un cristal și că pereții leproși mîncați de timp, care nu-ți vorbesc decît de decădere prin vreme, sînt totuși elemente ale eternității noastre spirituale, pentru ca să înțeleagă cineva lucrul acesta trebuie să fi avut o conștiință tragică. [. . .]
Un pictor care se așază în fața realității și vrea să înțeleagă de ce este frumoasă, nu spune despre operele lui decît: — Vreau să le fac frumoase ! — « frumoase » însemnînd nu registrul mărunt afectiv care te face să vibrezi egal cu oricare dintre oameni, de o cultură, independent cît de dezvoltată, cum de foarte multe ori există tendința să ni se ceară: — Să fie frumoase, domnule ! Tablourile să placă la toată lumea!
Nu pot să placă la toată lumea. Nu au cum. Este frumos pentru unul ce e frumos pentru el, și este frumos pentru altul ce e frumos pentru el, și nu va putea niciodată un pictor să fie numai la nivelul la care place tuturor, pentru că atunci va fi obiect de consum pseudo-artistic, de tipul plăcintelor publicitare, care se pun pe toți pereții orașelor, sau de tipul picturii de gang, care nici aceea nu place tuturor. Dar în momentul în care un om intră în transă uitîndu-se la geometria interioară a unei peluze de cîrciumărese în fața atelierului lui dintr-o casă aproape țărănească, devenită astăzi casă memorială, datorită, în primul rînd, familiei și județului Dîmbovița, la Tîrgoviște, un om care reușește să priceapă structura solidă a fluidului și să elimine raporturile spațiale dintre fluid și solid, pentru a face ca aceste raporturi să păstreze aceleași formule cuantificabile, dar relații între solid și solid, ca și cum tot universul ar avea un caracter de piatră prețioasă, acesta este un om care a dorit eternitatea unei lumi resimțită putredă, unei lumi perisabile. A dorit această eternitate și i-a acordat-o, printr-o mare seriozitate. Cu ce mijloace ? [. . .]
Eleonora Costescu a scris acum nu știu cîți ani, cam în același timp în care scriam eu « Petrașcu la Veneția, sol al realismului nostru » și cam cu aceleași mijloace, niște lucruri de mare importanță pentru analiza directă a limbajului pictural al lui Petrașcu. Ea a vorbit despre capacitatea lui Petrașcu de a incastra într-o zonă de culoare omogenă elemente eterogene și de a le face să se racordeze cu zona omogenă dîndu-i totuși acesteia o imensă iradiație și strălucire, un fel de mișcare browniană a moleculelor, o circulație electrică atît de intensă, încît toate obiectele care, conform spiritului clasic, geometric și static al lui Petrașcu, pe care l-a relevat aici așa de bine criticul Broșteanu, ar fi trebuit să se vadă în pură stază, parcă ar fi animate pe dinăuntru de o mișcare, aș zice, radioactivă. Luăm și facem din aceasta element de ecuație în critica de tip structuralist. Structurile pe care le vede Petrașcu nu sînt numai structuri volumetrice. Sînt structuri volumetrice care au pe dinăuntru justificarea geometrică a spațiului pozitiv, care este spațiul geometric, dar sînt în același timp structuri volumetrice care au labilitate și caracterul aleatoriu, întîmplător, neintenționat, al organicului, care are totuși legea lui internă, geometria lui. Aceste structuri, Petrașcu le înșiră într-un spațiu în așa fel încît determină spațiul cu ajutorul lor și nu le lasă pe ele să fie determinate de spațiu. Operele lui Petrașcu nu sînt înglobarea unor structuri volumetrice într-o mare structură spațială preexistentă, adică nu sînt opere de contra-reformă, ca să zic așa — nu sînt opere baroce. Este primul romantic care nu este baroc, dar e romantic. Pentru că, baroc și romantic sînt noțiuni omoloage tipologic. Dar aci este un romantic care nu are nimic de-a face cu barocul. Adică definiția aceasta a barocului incluzînd și romantismul secolului al 19-lea ar fi: spațiu fluid preexistent obiectelor, dar înglobîndu-le. La el nu există această înglobare. Totuși, niciodată în fața picturilor lui Petrașcu nu poți avea impresia că ele se constituie din obiecte separate între ele și care să nu aibă nici o legătură. Este un strat de semnalizare care vorbește despre existența substanței între niște conture; este un strat de semnalizare care vorbește despre comportamentul volumetric al acestei substanțe: este un strat de semnalizare care vorbește despre comportamentul acestui volum cu suprafețe de densități diferite față de mediu sau față de lumină; este un strat care vorbește de comportamentul între ele al obiectelor care primesc diferit și reflectează diferit lumina. Deci, Petrașcu ar putea să fie un pur pictor de tipul stilului pictural de la secolul al 15-lea culminant încoace, cum a fost de altfel și asemuit, cînd cu venețienii glorioși (Paolo Veronese, Tintoretto), cînd cu spaniolii veacului al 17-lea, cînd cu flamanzii sau cu olandezii. Este un pictor

care poate lăsa această impresie. Dar este mai mult decît atît: este un geometru al realității; și iarăși este mai mult decît atît: este un geometru al realității care nu te lasă să vezi ostentația de a reduce realitatea la geometrie. [. . .]

Semnalizările pe care le produc evenimentele optice de sub pensula lui Petrașcu sînt infinit mai bogate, mai variate, mai frecvente, mai rapide decît semnalizările din operele multor alți pictori de care se spune că sînt mult mai picturali ! Aceasta este, dacă vreți, aporia lui primordială; este un pictor care a vrut structuri eterne și este un pictor care a văzut realitatea aceasta eternă în carnația ei concretă; în această carnație concretă nu s-a mulțumit s-o jupoaie de pielea optică — aș zice — să-i ia aspectului optic, numai pelicula exterioară și s-o aștearnă pe pînza sa, cum fac pictorii care fac constatul realității, ci a dublat cercetarea lui în adîncimea obiectului, care trebuia să-i apară volumetric, deci material, deci ocupînd un spațiu, deci impunîndu-se, avînd o autoritate masivă — orice autoritate a masei se impune ca un drept la eternitatea obiectului a cărei autoritate a masei o recunoști — dublînd aceste calități de pictor clasic cu calitățile de pictor romantic de care vorbea Nenițescu cu atîta perspicacitate, și care sînt calitățile romantismului esențial, acelea de a vedea că între obiect și sine însuși este o luptă. Viața tuturor ființelor și lucrurilor pămîntului este o viață care ține de un anumit metabolism electric și acest metabolism Petrașcu ni l-a transmis. Toți stimulii aceștia optici, imens de mulți, de diverse feluri (roșuri, albastruri, portocaliuri, violeturi etc. etc.), se integrează într-un ton de omogenitate continuă, fără să spargă această omogenitate, de la o oarecare distanță acordați perfect — deși sînt deseori rodul hazardului fiindcă el n-a știut exact ce culoare va lua pasta de pe paletă, dar în așa fel a așternut-o încît omogenitatea ei se menține și în fond, în termenii computerilor sau computeriștilor de astăzi, semiologia mesajului lui este transmisă de numărul imens al evenimentelor optice pe secundă și pe unitate de suprafață, care totuși nu au sensul să fărîmițeze, să pulverizeze într-o jerbă de scîntei incandescente, cum se petrece la impresioniști, obiectele reale și să ne dea impresia că ele ar fi efemere, ci au sensul să ne arate numai că în ele circulă un fluid care, datorită acestui metabolism radioactiv sau electric, dacă vreți, constituie viața materiei.

Este și în materie un spirit parcă, ar zice pe undeva acest nou Gérard de Nerval, este pe undeva în materia aceasta putința de a fi spiritualizată; are dreptul, independent dacă se numește « carne feminină » sau « oală de lut » sau « floare » sau « carte », independent dacă forma ei este sferică sau reductibilă la alte forme geometrice. Este în această materie năzuința de a rămîne pentru eternitate ca o reușită a creației, și această năzuință pictorul trebuie s-o extragă și s-o facă cunoscută oamenilor.

THEODOR ENESCU

Momentul spaniol al picturii lui Petrașcu

Dintre marii maeștri ai picturii noastre moderne, Gh. Petrașcu este, fără îndoială, acela care a întreținut cel mai statornic dialog cu marea pictură clasică: se poate afirma fără înconjur că opera acestui mare pictor modern s-a realizat printr-un sentiment permanent al marii tradiții picturale.

Stilul personal al lui Petrașcu îl putem interpreta ca rezultatul unei explorări originale și complexe a virtuților picturale ale schiței de tradiție romantică, explorare pe care el a realizat-o organic, ca o structură coerentă în toate elementele ei, printr-o trăire a sensurilor sensibilității post-impresioniste, sensuri comportînd atît noua sinteză constructivă a formei ce implica experiența cromatică impresionistă, cît și tendința expresionistă a îndrăznelii deformărilor expresive. Pe acest teren primar al unei sensibilități moderne a inserat acele afinități, mai curînd decît influențe, la care pictorul a reacționat nu însă imediat, ci printr-o matură și interioară asimilare. Aceste afinități el și le-a descoperit atît printre moderni, deși mai rar, — am aminti pe Delacroix, pe Daumier și Cézanne — cît și printre clasici, spre care s-a îndreptat constant nu numai în dorința de a-și asigura o solidă, cît mai completă cultură figurativă, ci și cu intuiția surdă a realizării unui cîștig mai esențial, de ordinul unei coeziuni interioare, spirituale. Rembrandt și venețienii, Veronese, dar mai ales Tițian, au constituit experiențe fundamentale în cuprinsul unei largi familiarități cu ceea ce de la Burkhardt și Wölfflin încoace numim arta clasică. Se poate recunoaște, la sfîrșitul primei perioade a picturii lui Petrașcu, într-un episod al unor cópii după compoziții de tradiție clasică pe care el le realiza în 1915, cum pictorul a reușit să dizolve în sensibilitatea sa și în spiritul său stimulatoarele valori expresive ale lumii vechilor forme de frumusețe.

Întîlnirile spaniole ale picturii lui Petrașcu trebuie să le considerăm mai curînd ca ținînd de lumea noilor forme de frumusețe. Într-adevăr, și Velázquez și Goya, la care se pot adăuga Greco și Zurbaran, sînt mai direct legați poate decît oricare dintre marii maeștri ai tradiției clasice, de etape decisive ale picturii moderne. De altfel, școala spaniolă de pictură este o descoperire a modernilor, și ea intra în conștiința europeană a marii tradiții numai o dată cu interesul lui Manet pentru Velázquez și cu acela al lui Renoir pentru Goya, interes ce însemna o depășire a hispanismului pitoresc. Astfel încît se poate afirma că la întîlnirea capitală, din 1929, a lui Petrașcu cu marea pictură spaniolă, aceasta nu intrase în linia marii tradiții decît de cîteva decenii. Dar, dat fiind că primul contact cu Goya survenea în jurul lui 1910, prin interesul arătat nu numai gravurii ci și picturii acestuia, Petrașcu ar putea fi socotit aproape un precursor.

Istoria picturii moderne nu se poate într-adevăr scrie fără consemnarea diverselor momente ale revelației școlii spaniole, care de fiecare dată constituia pentru moderni o nouă revelație a lor înșiși.

[. . .] Dintr-o vizită repetată pe care Petrașcu o făcea în 1912 în unele muzee europene, ne-a rămas, pe lîngă două admirabile desene colorate după Tițian, și un desen în creion după o mică și seducătoare pictură de Goya, pictură datînd din 1810, una din acele opere intime pe care acesta le păstra ca pe niște prețioase experimente vizionare în atelierul său: « Vînzătoarea de apă » sau « Fata cu ulciorul ». Desenul, a cărui divulgare s-a datorat expoziției tezaurului artistic repatriat de la Moscova în 1956, cu care prilej el a fost semnalat și comentat cu pregnanță de către Ion Frunzetti, este o mărturie irecuzabilă asupra importanței capitale ce a avut-o la acea dată întîlnirea cu Goya, întîlnire ce venea în întîmpinarea unor preocupări personale figurative ale lui Petrașcu, la siguranța rezolvării cărora avea să contribuie nemijlocit, așa cum și mai tîrziu în alte condiții va contribui la îmbogățirea și diversificarea unor tendințe structurale ale stilului său matur.

În ce privește cunoașterea lui Goya, prea puținele opere din muzeele vizitate nu-i putuseră oferi o imagine completă a pictorului, gravurile, în schimb, cunoscute desigur atunci, fiind în măsură să-i vorbească de dimensiunile impresionante, originale ale personalității artistice a acestuia. Goya, ca pictor, era și el o descoperire a modernilor, destul de recentă, și, după Manet și Renoir, el revenea în cîmpul de interese al artistilor la începutul se-

colului nostru, într-o lumină nouă a interpretării moderne a operei sale. Cîteva tablouri de Goya Petrașcu putuse vedea și în Franța și la Londra și la München. Dar la Budapesta și la Berlin va fi cucerit statornic de pictura marelui aragonez, prin cele două mici picturi, prin această *Aguadora (Vînzătoarea de apă)* și prin *La Cucaña (Arborele de mai)*. Schița pe care a făcut-o după cea dintîi este în sine o realizare remarcabilă, punînd în evidență generozitatea și puterea sintetică a desenului său de atunci, rapiditatea sigură a liniilor și umbrelor sumare, capacitatea lor de a sesiza și de a evoca imediat apariția unei imagini cu tot caracterul unei mișcări și unei atitudini. Desenul, contemporan cu unele desene ce amintesc de Daumier prin forța lui expresivă, și tendința spre monumentalitate, constituie un indiciu semnificativ al stării de spirit cu care pictorul nostru se apropia de Goya. Este evident că ceea ce a surprins atunci și a reținut din pictura lui Goya — și credem că în același timp a privit cu sporit interes reproduceri după operele acestuia — a fost acea franchețĕ a atitudinii, acel adevăr al pozei, împins pînă la limita riscantă a expresiei, capabil să capteze și să proiecteze cu o particulară putere vizuală și dezgolita mișcare psihică, reducînd-o la cele mai crude și mai convingătoare — întrucît universale — elemente. Acea linie de sutură, acea joncțiune între real și fantastic, imposibil de sesizat, pe care o descoperea Baudelaire la Goya și care se impune în aproape toate figurile pictorului, Petrașcu trebuie să le fi deslușit chiar din micul și sclipitorul tablou de la muzeul din Budapesta: pentru că răspundeau unei înclinări încă nedesăvîrșite, vizibilă în pictura sa, anume aceea de a soluționa cu cea mai intensă pregnanță expresivă, corespunzătoare hotărîrii mijloacelor, prezența unor figuri într-o compoziție, funcția lor de intensificare a imaginației vizuale. Preocuparea este convingător ilustrată de numeroase desene de figuri din acei ani. Întîlnirea cu Goya și referința la figurile acestuia a constituit substratul istoric al unei certitudini ce crescuse dinlăuntrul propriei problematici picturale. Un ecou neîntîrziat al asimilărilor goyești este pus în lumină de una din picturile cele mai realizate ale primei perioade, « Spaniola », de la Muzeul de artă. Nu numai motivul, dar atît simpla și viguroasa punere în pagină cît și contrastul temperat dintre întunecimea fondului și luminozitatea figurii ca și un anume fast al ansamblului cromatic, toate denunță căldura contemplării tabloului lui Goya, care trebuie să fi suscitat și reminiscențele impresioniste ce mi se par vădite în finețea analizei variatelor reflexe colorate. Puterea constructivă a tușelor, energia articulării lor și concentrării materiei sînt expresii tipice ale stilului lui Petrașcu; absorbția dobîndirilor luminoase cromatice și imagistice goyești în cuprinsul lor, realizată și cu o mare finețe a valorilor, este atît de perfectă și organică, încît apare inseparabilă de coerența stilului său, a cărei plenitudine de peste cîțiva ani este anticipată aici. « Spaniola » este primul strălucit precedent al francheței compozițiilor de figuri și al fastuozității lor romantice, întîlnite mai tîrziu în picturile lui Petrașcu. Și atît de mult a intuit pictorul din caracterul figurilor lui Goya, încît imaginea « Spaniolei » însumează și alte ipostaze ale imaginilor feminine ale pictorului spaniol, evocînd, de pildă, « Femeia cu scrisoarea » din tabloul de la muzeul din Lille, și portretul actriței Tirana sau al Manolei de la Madrid, opere pe care Petrașcu nu le văzuse la acea dată poate nici în reproduceri.

Cel care contemplă la Nazionalgalerie din Berlin o stranie compoziție a lui Goya, « Arborele de mai », nu se poate opri a nu-l evoca pe Petrașcu. Zonele largi de culoare pusă cu spatula de trestie, sugerînd tectonice imagini naturale, îndrăzneala tonurilor reci de albastru în cer și aparițiile de figuri misterioase în umbrele dense de brunuri sumbre, comuniunea tainică a culorilor și materiei cu lagunele de plutiri umbroase, toate trebuie să fi constituit pentru Petrașcu revelația unei lumi picturale fantastice, pe care o aștepta ca pe o confirmare a virtualităților propriei imaginații. Și ne putem închipui cîtă certitudine i-a putut da și cît elan, în intensificarea căutărilor lui, pe drumul realizării unei imagini de dinamism cromatic al realului, încărcată de latențele imaginației, această compoziție goyescă pe care o contempla la muzeul din Berlin încă de la expunerea ei, din 1903, și pe care a păstrat-o după aceea într-o reproducere în culori în atelierul său. În acei ani, Goya, prin gravurile sale, alături, bineînțeles, de Rembrandt, îl va stimula să-și însușească și acest mijloc de expresie. Dar asocierea numelui lui Rembrandt de acela al lui Goya nu trebuie să fi survenit numai în această circumstanță, căci este de presupus că, în arta lui Goya, Petrașcu putea recunoaște un reflex din pictura marelui olandez. Și tonul modern, autentic, al acestui reflex, va fi sporit semnificația întîlnirii sale cu pictorul spaniol ce recunoștea ca singuri maeștri « pe Rembrandt, pe Velázquez și natura ! » Prin Goya poate se va fi apropiat pe o cale mai sensibilă de Rembrandt și măreția creației acestuia o va fi înțeles astfel și prin modalitatea ei de etapă a viziunii picturale moderne. Datînd chiar dintr-un an cînd Petrașcu se afla la Paris, din 1899, avem una din mărturiile cele mai elocvente asupra prezenței statornice a lui Velázquez în conștiința artistică, nu ca un pictor ce venea să vorbească modernilor din altă lume, ci care era privit firesc ca un contemporan.

« Velázquez — scria Wölfflin — este astăzi pentru Occident pictorul absolut, pictorul problemelor noastre, care posedă tot ceea ce noi am dori să avem. El este singurul dintre vechii maeștri de care te poți apropia fără vreo inițiere istorică. El vorbește modernilor în limba lor modernă. Și dacă portretul Papei Inocențiu din galeria Doria ar fi adus într-unul din saloanele picturii contemporane, prima impresie ce ar produce-o n-ar fi aceea a unei opere a unui vechi maestru: ea ar fi primită pur și simplu ca o capodoperă ». Afirmațiile atît de răspicate ale unui spirit ca Wölfflin, care știa ca puțini alții ce înseamnă a sta de vorbă în chip modern cu marii maeștri din trecut, constituie cea mai bună introducere a modului în care trebuie să înțelegem ceea ce au însemnat raporturile cu lumea picturală ale lui Velázquez pentru Petrașcu: conversație esențială cu spiritul modern care se instaurase cu vechile lui temeiuri vizuale în noua tradiție ce se formase după pierderea celei vechi.

De timpuriu, pictorul nostru trebuie să fi înțeles că între pictura lui Velázquez și tendința interioară a stilului său pictural se vor țese afinități de ordin vizual; că modul său de a traduce prin vibrația materiei cromatice și a tușelor consistente percepția fidelă a obiectelor și spațiului care le leagă, îl va duce spre modul de reprezentare a lumii sensibile ca organizare unitară de agregate informe de planuri colorate, cum a fost definită viziunea lui Velázquez. Toate picturile lui Velázquez contemplate în muzeele parcurse în 1902 de Petrașcu sînt notate într-un carnet și despre unele dintre ele, ca și despre cele de la Viena, capitale pentru o cunoaștere a stilului marelui spaniol, Zambaccian relatează conversații cu pictorul.

Este clar că și în acest caz Petrașcu a înaintat cu aceeași funciară neîncredere în influențe, în împrumuturi, conștient de necesitatea unei mature distilări a substanțelor congruente, organice evoluției vitale a propriului stil. Astfel, în 1908, el putea afirma lui A. Balthazar că de abia atunci simțea că începe să-l înțeleagă pe Velázquez. Definirea atitudinii în fața lui Velázquez trebuie să fi fost mai facilă, însă în același timp mult mai dificilă ca în fața unor maeștri ca Tițian sau Rembrandt, pentru că lumea acestora impunea direcția unei înțelegeri a tonului fundamental,

împrumuturile de limbaj fiind inhibate de o mai aparentă distanță, pe cînd de lumea picturală a lui Velázquez trebuia să te apropii cu precauția de a nu te lăsa sedus de formele de expresie care se ofereau ca niște intermediari familiari, ca niște instrumente la îndemînă pentru asimilarea unei prestanțe spirituale. Tocmai această recurgere lesnicioasă la un limbaj ce se prezenta ca transmițător, în același timp al modernității și al prestigiului spiritual clasic, au făcut ca Velázquez să fie speculat de o serie de academici moderni. Pe cînd comunicarea cu un artist modern era mai puțin primejdioasă, întrucît similitudinile de limbaj nu implicau un decalaj de ton spiritual, cea cu Velázquez, prin orice împrumut nemediat, prin orice transmitere de formulă expresivă, fără o prealabilă consolidare a personalității propriei opere, a limbajului ei original, putea să ducă nu numai la incongruențe, ci și la artificioase avataruri.

În aceasta rezidă tîlcul călătoriei tîrzii a lui Petrașcu în Spania, datînd din 1929, călătorie ce avea să-i aducă plenitudinea cunoașterii operelor lui Velázquez, Goya și El Greco.

Avînd drept urmare asimilări esențiale, această călătorie a survenit sau a fost chiar provocată de artistul însuși, chiar dacă nu deliberat, cel puțin cu robustul său simț nativ al lucrului la timpul său, la momentul cînd putea suprapune perfect o influență năzuită interior cu necesitatea înfloririi organice irepresibile, perfect determinate a propriului stil. Un ochi sensibil, mai ales la vibrația luminoasă unitară a unei armonii cromatice — și al lui Zambaccian se dovedea adesea a fi unul — putea descoperi, în unele opere dinaintea voiajului iberic, infiltrarea unor reminiscențe din contemplarea operelor lui Velázquez și mai ales ale lui Goya. Receptarea lui Goya trebuie să fi fost favorizată de climatul expresionist al anilor interbelici, în care știm că pictura marilor maeștri spanioli era din nou mult cultivată, climat la care, într-o anume măsură, cu cenzura echilibrului interior, Petrașcu participa. Dar decisiva, organica asimilare a sclipitoarei lumi cromatice, a luminoasei armonii goyești, a acelor alburi reverberînd la nesfîrșit, s-a făcut cu acompaniamentul major al însăși nobilei lor origini, cu asimilarea sugestiilor din Velázquez (lucru deloc neglijabil, dacă nu uităm că Berenson avea în mare măsură dreptate cînd afirma că «anarhia cu Goya începe»), sugestii metamorfozate firesc în coincidențe. Tîrzia călătorie în Spania a însemnat culegerea la zenitul cel mai propice a roadelor mature. S-ar putea afirma chiar, dacă vom fi atenți la atmosfera transfigurată a spațiului cromatic din picturile de după 1930, că adevărata revelație a posibilităților nelimitate ale picturii, Petrașcu la Prado a avut-o, în fața pînzelor lui Velázquez și ale lui Goya și că a mers acolo cu această presimțire surdă în adîncul conștiinței lui. Wölfflin, cu inegalabila sa sensibilitate și educație vizuală, afirmase răspicat în acest sens: «Se poate spune fără umbră de îndoială că cine n-a văzut aceste colecții nu va cunoaște niciodată care sînt posibilitățile picturii».

Experiența nelimitatelor posibilități ale picturii Petrașcu nu întîrzia s-o exercite în chiar peisajul castilian, pe care un Barrès îl descria ca regăsirea vie a culorilor operelor spaniole de la Prado. Și ecoul va reverbera neîntîrziat în noua vibrație a albastrului argintiu, a noii subtile invenții a negrurilor, în intensificarea cromatică a culorilor perfect fuzionate cu tonurile din interioarele și peisajele tîrgoviștene în 1930 și 1931, în care lucrurile și figurile sînt pictate laolaltă cu aerul în care stau, ca o proiecție fantastică, de miraj, a vieții cotidiene, de un adevăr ce trecea dincolo de aparențele lumii sensibile, în regiunea nelimitată a fanteziei poetice. Și în peisajele toledane și în cele de după 1930 s-a remarcat neașteptata nouă expansiune a lumii picturale a lui Petrașcu și, surprinsă prima oară în tablourile realizate la Tîrgoviște, era pusă de către profesorul Oprescu pe seama caracterului priveliștilor regiunii: uitîndu-se că picturile au datorat totdeauna mai mult picturilor decît observației naturale.

Astfel, ultima esențială adăugire, cum o numea el însuși — pe care o datora marilor spanioli, lui Velázquez, lui Goya, lui El Greco, Petrașcu o realiza ca pe suprema epifanie a picturii sale: palatele și lagunele venețiene, naturile moarte și interioarele, peisajele tîrgoviștene și franceze, ireala înălțare de la San Miniato, mai toate operele ultimului său stil dobîndesc acel caracter de absolută libertate a fanteziei, cînd toate materiile, altădată pictate în strălucitoarea lor concretețe, par pictate acum in abstracto, în acea ultimă esență a lor, ce face ca realul să se confunde cu picturalul, obiectul în sine cu pictura în sine, caracter pe care Goethe la bătrînețe îl considera tipic pentu ultimul stil al marilor maeștri, îl recunoștea și la el, exemplificîndu-l la un Tizian și pe care atîția l-au descris în ultima perioadă a lui Velázquez și în aceea a lui El Greco. În apoteoza ultimului său stil, care datora atît de mult momentului iberic, a simțit Petrașcu mai mult ca oricînd cum unda marii tradiții picturale, asupra căreia necontenit se aplecase, sfîrșise prin a lăsa un durabil ecou în opera sa: «În pictura mea e ceva din a celor mari!».

Dans ce numéro:

La revue «ARTA» vous présente, dans ce numéro, les artistes roumains contemporains:

ION IRIMESCU

p. 16

Sculpteur. Né le 1 mars 1903 à Preuțești (département de Suceava). Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1924—1928). En tant que boursier de l'Ecole roumaine de Fontenay-aux-Roses, il fréquente les cours de l'Académie de la Grande Chaumière (1930—1931).
Débute en 1928 au Salon officiel de Bucarest. Expose au Salon d'Automne à Paris en 1931 et 1932. Depuis 1932 il participe régulièrement au Salons officiels de Bucarest et de Jassy ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions particulières à Athènes (1964) et Oslo (1966). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Berne, Bâle, Stockholm, (1943); Dresde (1956); Minsk, Budapest, Belgrade (1959); Athènes, Helsinki (1960); Leningrad (1960, 1961); Moscou (1961, 1964); Ankara, Sofia, Istanboul, Bratislava, Prague, Berlin, Damasc Paris (1961); Varsovie (1963, 1969); Tel-Aviv, Titograd (1969); Turin (1970).
Il participe à la Biennale de Venise en 1942 et 1954, à la IIe et IV$_e$ Exposition internationale de sculpture contemporaine de Paris (Musée Rodin—1961) et 1971) et à l'exposition internationale de sculpture organisée à Anvers (Middelheim — 1967).
Prix et récompenses: Mention honorable au Salon d'Automne de Paris (1932); Prix de la Municipalité de la ville de Bucarest (1937); Prix du Ministère des Arts (1937, 1945); Prix «Hors Concours» du Salon officiel de la Moldavie (1943). Le titre d'Artiste du Peuple de la R.S. de Roumanie lui a été décerné en 1964. Auteur de nombreux monuments à Jassy (Veronica Micle), Cluj (I.L.Caragiale), Constanța (Vasile Pârvan), Craiova («1907»), Bucarest (Constantin Brâncuși), Lupeni («Lupeni 1929»), R. Vîlcea (Mircea cel Bătrîn) etc.

VLAD FLORESCU

p. 20

Peintre. Né le 1 septembre 1923 à Băilești (département de Dolj). Études à l'Institut d'art plastique «Nicolae Grigorescu» de Bucarest. Participe depuis 1956 aux expositions d'état de Bucarest et de Sibiu.
Prend part aux expositons d'art roumain organisées à Varsovie (1970) et Turin (1969).
Auteur d'oeuvres d'art monumental à Bucarest et Costinești. Prix de l'Union des Arts Plastiques pour l'art monumental (1970).

MARIN GHERASIM

p. 22

Peintre. Né le 16 décembre 1937 à Rădăuți. Études à l'Institut d'art plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest. Débute en 1968. Expositions particulières à Bucarest en 1969 et 1973. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie (1967); Budapest, Prague (1968); Moscou (1969); Stuttgart, Turin (1970); Belgrade (1971).

LIANA AXINTE

p. 34

Sculpteur. Née le 23 juillet 1943 à Ploiești. Études à l'Institut d'art plastique «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1968). Débute en 1968. Expositions particulières en 1969 et 1972 à Bucarest.
Auteur d'oeuvres d'art monumental: Icaire (1970), Pietà (1971), realisées dans le cadre des équipes de sculpteurs travaillant à Măgura-Buzău et à Arad. Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la sculpture, accordé à l'équipe de Măgura-Buzău en 1971.

ILEANA MICODIN

p. 36

Graveur. Née le 20 juin 1929 à Craiova. Études à l'Institut d'art plastique «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1952). Participe depuis 1957 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Prend part à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger, aussi bien qu'aux Biennales internationales de la gravure de Ljubljana (1967, 1969, 1971), Buenos Aires, Tokyo (1968), Cracovie (1968, 1970); Frechen (1972); au Concours de dessin «Joan Miró» (1969) et à la IIe Biennale d'art graphique de Florence (1970).

SILVIU CATARGIU

p. 38

Sculpteur. Né le 8 janvier 1939 à Capul-Codrului (département de Suceava). Études à l'Institut d'art plastique «Ion Andreescu» de Cluj (1965). Participe depuis 1965 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Auteur d'œuvres d'art monumental parmi lesquelles — L'Aurore, réalisée dans le cadre de l'équipe de sculpteurs de Măgura-Buzău en 1972.

Articles à signaler

LA COMMANDE SOCIALE ET L'INITIATIVE DE L'ARTISTE

p. 9

Enquête faite par la revue Arta sur un problème d'actualité: le rapport entre la commande sociale et l'initiative artistique dans le cadre d'une société socialiste. La commande sociale est-elle un facteur déterminant de l'extérieur l'apparition de l'œuvre? Ou bien c'est l'initiative de l'artiste (la conscience artistique) qui détermine la commande sociale dans une collectivité telle que la nôtre qui ne saurait qu'intégrer l'activité de ses artistes dans une unité de conviction et d'effort? Le problème se pose par conséquent dans les termes d'une relation qui pourrait définir l'initiative artistique comme un facteur de la commande sociale.
Une exposition significative par son programme et par son sérieux — «Grivița '33» — a pu provoquer un tel débat — justement parce que certains de ses éléments mettaient en evidence un rapport positif entre la commande et l'initiative. C'est pourquoi notre revue s'est adressée à quelques peintres et sculpteurs ayant figuré dans cette exposition en les invitant d'analyser dans les termes de ce rapport la démarche de leur création artistique.